

Das epische Theater

**Eine Untersuchung
zum Formproblem des modernen Dramas**

Marianne Wolf-Kesting

Digitized by the Internet Archive
in 2026

D a s e p i s c h e T h e a t e r

Eine Untersuchung zum Formproblem des modernen Dramas

Inaugural - Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Ludwig-Maximilians-Universität zu München

vorgelegt von

Marianne Wolf-Kesting
in München



München 1957

Das erste Buch

Eine Untersuchung zur Vorgeschichte des modernen Humanismus

Thema: Humanismus
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Ludwig-Maximilians-Universität zu München

verfaßt von

Martina Wolf-Losch
in München



München 1957

1. Referent: Professor Dr. Hanns Braun
 2. Referent: Professor Dr. Hermann Kunisch
- Tag der mündlichen Prüfung: 30. Juli 1957

MEINEN ELTERN

I n h a l t

	Seite
Vorbemerkung	I
I. EINLEITENDER TEIL	
1. Aristotelisches und nichtaristotelisches Drama	1
2. Die Auseinandersetzungen der neueren Ästhetik	6
3. Das Problem der Gattungen. Der schiller-goethesche Briefwechsel	13
4. Die nichtaristotelische Struktur und ihre Formen in der Geschichte des Dramas	21
5. Die unmittelbaren Vorbereiter des modernen epischen Dramas	36
II. HAUPTTEIL	
1. Die "Zeit des Weltbildes" und ihr Drama	48
2. Das epische Theater Bertolt Brechts. Theorie und Drama	64
3. Paul Claudel. Art poétique und Spätwerk	106
4. Thornton Wilder	131
5. Tennessee Williams	147
6. Ausblick: Das absurde Theater	155
Nachwort	170
Literatur	171

V o r b e m e r k u n g

Die vorliegende Untersuchung gilt dem F o r m p r o b l e m des modernen epischen Dramas; Gehalt und Stoff werden dort herangezogen, wo ihre Diskussion der Erläuterung der Form dient.

Der Begriff D r a m a steht in erweitertem Sinn sowohl für das Drama aristotelisch-klassischer wie nichtaristotelisch-epischer Struktur.¹⁾

Der Titel "Das epische Theater" deutet darauf hin, dass bei dem zur Diskussion stehenden Phänomen das Moment der Aufführung in besonderer Weise in die Struktur des Dramas einbezogen wird.

Der erste einleitende Teil der Arbeit bringt, neben einer grundsätzlichen ästhetischen Auseinandersetzung, einen Abriß der Tradition des nichtaristotelischen Dramas, der in historischer Reihenfolge verschiedene Themen anrührt, die vom zweiten Teil her ihre Beleuchtung erhalten. Der zweite Teil untersucht das moderne epische Drama und Theater anhand einer Auswahl von Autoren, die seine verschiedenen Ausprägungen am klarsten repräsentieren.

Die Arbeit verzichtet auf den Nachweis von Parallelerscheinungen im modernen Roman, der modernen Lyrik und der modernen bildenden Kunst. Bei der Behandlung des modernen epischen Dramas und Theaters möchte sie, von der Erforschung des neuartigen Phänomens ausgehend, auf traditionelle ästhetische Kriterien nur dort zurückgreifen, wo diese Formales zu klären vermögen.

1) Zur Erläuterung der Begriffe s. im einleitenden Teil Kapitel 1. - "Drama" oder "dramatisch" soll im aristotelischen Sinn verstanden werden.

Die Gesetzmäßigkeiten, welche der zur Diskussion stehenden Dramaturgie zugrunde liegen, müssen erst gefunden und so ihre Kriterien erst geschaffen werden. Die vorliegende Arbeit möchte einen Beitrag dazu leisten.

I. EINLEITENDER THEIL

1. ARISTOTELISCHES UND NICHTARISTOTELISCHES DRAMA

Hören Sie also die Definition des Aristoteles von der Tragödie, lassen Sie uns hernach die Dreistigkeit haben, unsere zu geben. Ein großes Unternehmen, aber wer kann uns zwingen, Brillen zu brauchen, die nicht nach unserem Auge geschliffen sind.

J.M.R.Lenz ¹⁾

Von der römischen Antike bis zur Gegenwart untersteht das abendländische Drama und seine Ästhetik dem bestimmenden Einfluß seines großen Ursprungs, der griechischen Tragödie und ihrer einzig überlieferten Poetik, der des Aristoteles²⁾. Mit dieser Poetik und ihren Forderungen haben sich die Jahrhunderte, jedes auf seine Art, auseinandergesetzt, haben sie zur Doktrin erhoben, in verschiedenster Weise ausgelegt und modifiziert, oder auch, meist in Berufung auf Shakespeare, den großen Antiaristoteliker, sich gegen Aristoteles Forderungen erhoben; selbst in den bisher letzten offiziellen Überlegungen über das Drama, denen des "Darmstädter Gesprächs 1955"³⁾, tauchte immer wieder sein Name auf, verflochten mit den Problemen der aktuellen Dramaturgie.

Historisch betrachtet, hat das abendländische Drama die mannigfaltigsten Formen durchlaufen; die immer wieder auftauchende Berufung auf die Antike scheint, bei so

1) Anmerkungen übers Theater, Gesammelte Schriften, München u. Leipzig o.J., Bd.V, S.232

2) Die Frage, wie weit die aristotelische Poetik auf die antike Tragödie zutrifft, soll hier nicht erhoben werden. Wir verweisen auf F.L.Lucas, Tragedy in Relation to Aristotle's Poetics, London 1927; Max Kommerell, Lessing und Aristoteles, Frankf.a.M. 1940, S.35 f., 53 f., 57

3) Darmstadt 1955, Herausgeg. von Egon Vietta

verschiedenen Ergebnissen in der Form, eine mehr äußerliche Argumentation zu sein; hat doch kein anderer als Lessing sich bereits über Corneille lustig gemacht, der alle seine Stücke schon geschrieben hatte, "als er sich hinsetzte, über die "Dichtkunst" des Aristoteles zu kommentieren"¹⁾ - ein Faktum, das nicht allein Corneille betrifft. Jede Zeit hat ihre eigenen Forderungen an das Drama, jede Zeit hat ihr Drama hervorgebracht, und es besteht kein Zweifel, dass es mit oder ohne Aristoteles so gewesen wäre. Indes ist die ständige Auseinandersetzung mit seiner Poetik - ob sie vor oder nach der dramatischen Produktion entstand ist hier gleichgültig - ein Phänomen, das nicht allein seine Ursache in der Autorität der antiken Tragödie hat; vielmehr ist bei Aristoteles e i n e Grundstruktur²⁾ des Dramas formuliert, die, mehr oder weniger abgewandelt, bis in die unmittelbare Neuzeit immer wieder auftauchte und meist als d i e Struktur des Dramas schlechthin proklamiert wurde. Freilich mußten immer Shakespeare und seine Historien gesondert behandelt werden. So weit aber das abendländische Drama reicht, hat es eine z w e i t e Dramenstruktur gegeben, der man lange wenig Beachtung geschenkt hat, die aber, rein der Erscheinung nach, nicht zu übergehen ist. Wir möchten diese Struktur, die im Mittelalter in der Ausklammerung der antiken Überlieferung, in der Neuzeit aber im Widerspruch zu ihr erwachsen ist, in Anerkennung der Autorität des Aristoteles als n i c h t a r i s t o t e l i s c h e Dramenstruktur bezeichnen. Bertolt Brecht prägte diesen Terminus³⁾ für die Dramaturgie seines Dramas, die er

1) G.E.Lessing, Hamburgische Dramaturgie, 75.Stück, Ges.Werke, Leipzig 1856, Bd.7, S. 128

2) Wir bezeichnen in unserer Arbeit mit Struktur die grundsätzliche tektonische Anlage des Dramas, die alle möglichen Formen annehmen kann.

3) Bertolt Brecht, Versuche Heft 3, Berlin 1931, Versuche Heft 9 "Über eine nichtaristotelische Dramatik"; Versuche Heft 11, Berlin 1952, "Neue Technik der Schauspielkunst", S.96; Schriften zum Theater, Berlin und Frankfurt 1957, S. 243 f.

auch eine e p i s c h e ¹⁾ Dramaturgie nannte. Er kennzeichnete damit eine Struktur, die nicht etwa seine Erfindung ist - wenn er auch eine besondere Ausformung schuf - ; diese Struktur durchzieht die ganze abendländische Dramatik.

Wenn wir beide Begriffe - den des aristotelischen und den des nichtaristotelischen Dramas - definieren wollen, so müssen wir eine größere Modifizierbarkeit voraussetzen, d.h. es ist mit "aristotelisch" eine grundsätzliche Übereinstimmung und nicht eine Befolgung aller seiner Forderungen gemeint, und mit "nicht-aristotelisch" eine grundsätzlich gegenteilige Dramaturgie, die sich aber in Einzelheiten durchaus mit Punkten der aristotelischen Poetik berühren kann. Wir möchten also als aristotelisch eine Dramaturgie bezeichnen, die mehr oder weniger den Forderungen nach den berühmten Einheiten²⁾, nach Kausalität der Handlungsfolge³⁾, Verflochtenheit der Szenentechnik⁴⁾, nach Konflikt und Auslösung der Katastrophe⁵⁾ nachzukommen sucht, als "nichtaristotelisch" aber eine Dramaturgie, die all diese Anweisungen außer acht läßt, d.h. die Handlung dehnt sich frei aus in Raum und Zeit⁶⁾, sie folgt nicht den Gesetzen der Handlungskausalität,⁷⁾ die Szenentechnik unterliegt dem Prinzip

-
- 1) Brecht hat in einer seiner letzten theoretischen Schriften "Die Dialektik auf dem Theater" (Schriften zum Theater, a.a.O., S.174) die Bezeichnung "episch" als "zu formal und unzureichend" empfunden, freilich "ohne dass eine neue angeboten werden kann."
 - 2) Gemeint ist die Einheit der Zeit (Aristoteles Poetik, Leipzig 1897, Kap.5, S.10 f.) und die Einheit der Handlung (ebenda, Kap.7/8, S. 17 ff.)
 - 3) a.a.O., Kap.8, S. 18 f.
 - 4) a.a.O., Kap. 8, S. 19
 - 5) bei Aristoteles "Schürzung und Lösung des Knotens" genannt, a.a.O., Kap.18, S. 38 ff.
 - 6) von Aristoteles als ein dem Epos eigenes Charakteristikum definiert, a.a.O., Kap. 5
 - 7) Gemeint ist, dass innerhalb der Handlung eins aus dem andern folgt

der Reihung und der Selbständigkeit der einzelnen Teile; das Drama kann eine umfassendere Sicht, eine höhere Objektivität annehmen, wie sie, nach der schiller-goetheschen Formulierung, allgemein dem Epos eigen ist. Als Beispiele für das aristotelische Drama nennen wir das sogenannte klassische deutsche Drama und seine Nachfolge in Kleist, Grillparzer, Hebbel, als Beispiel für das nichtaristotelische Drama das Mysterienspiel des Mittelalters, das Autosacramentale Calderons, das barocke Jesuitendrama, die elisabethanischen Historien, das Drama des Sturm und Drang, das Drama Grabbes und Büchners und den größten Teil des modernen Dramas, auf das wir im zweiten Teil unserer Arbeit eingehen wollen.

Bis in unsere Tage unterliegen die Ästhetiken und Dramaturgien zum überwiegenden Teil der Suggestion der schon in der aristotelischen Poetik angelegten abschätzigen Behandlung der nichtaristotelischen Dramenform¹⁾; die Wertung ist abhängig von der Auseinandersetzung mit dem, ebenfalls in Aristoteles angelegten Gattungsbegriff. Aristoteles bezeichnete jene episodische Dramaturgie mit all ihren Zutaten als eine mehr dem Epos nahestehende und daher weniger wertvolle Dramaturgie. Diese auf das Epische verweisende Terminologie wurde, wie wir schon erwähnten, im Brechtschen Begriff des epischen Theaters beibehalten und hat, bis heute, seiner Dramaturgie viele Anfeindungen und ablehnende Urteile eingetragen, während in bestimmten Richtungen der modernen Ästhetik²⁾ jener mit Wertung verbundene Begriff des Aristotelischen abgetan wurde, ebenso wie die Diskussion über

1) a.a.O., Kap. 8, S. 18 f.; Kap. 9, S. 21

2) vergl. Kap. 2 des einleitenden Teils der vorliegenden Arbeit.

die Reinheit der Gattung, die damit in Zusammenhang steht.

Es scheint wichtig, zum Verständnis unserer späteren Behandlung der Formprobleme des modernen Dramas auf diese, im Bewußtsein der Öffentlichkeit immer noch umstrittenen Auseinandersetzungen der Ästhetik einzugehen; das Gattungsproblem selbst soll, anhand seiner authentischsten Diskussion im schiller-goetheschen Briefwechsel, in einem gesonderten Kapitel behandelt werden.

2. DIE AUSEINANDERSETZUNGEN DER NEUEREN ÄSTHETIK

Nos Beaux-Arts sont été institués, et leurs types comme leur usage fixés dans un temps bien distinct du nôtre, par des hommes dont le pouvoir d'action sur les choses était insignifiant auprès de celui que nous possédons. Mais l'étonnant accroissement de nos moyens, la souplesse et la précision qu'ils atteignent, les idées et les habitudes qu'ils introduisent nous assurent de changements prochains et très profonds dans l'antique industrie du Beau. Il y a dans tous les arts une partie physique qui ne peut pas être soustraite aux entreprises de la connaissance et de la puissance modernes. Ni la matière, ni l'espace, ni le temps ne sont depuis vingt ans ce qu'ils étaient depuis toujours. Il faut s'attendre que de si grandes nouveautés transforment toute la technique des arts, agissent par là sur l'invention elle-même, aillent peut-être jusqu'à modifier merveilleusement la notion même de l'art.

Paul Valéry ¹⁾

Innerhalb der modernen Ästhetik und Gattungspoetik bedeutet die Hegelsche Philosophie einen entscheidenden Einschnitt; die ästhetische Diskussion schlägt fortan zwei grundsätzlich verschiedene Wege ein: Der eine führt die Tradition einer normativen Poetik fort, welche seit Lessings Aristoteles-Interpretation die Auseinandersetzung in der neueren Literatur bestimmt; der andere begreift, in der Nachfolge Hegels, die drei

1) La Conquête de l'Ubiquité, in: Pièces sur l'Art, Paris 1934

Grundkategorien der Poetik in ihrer dialektischen Abhängigkeit von der Geschichte. Seit dem Auftauchen des modernen Dramas um die Jahrhundertwende ist die normative Ästhetik und Gattungspoetik, die eine überzeitliche Gesetzmäßigkeit der Gattungen annimmt, in zunehmende Schwierigkeiten geraten; zwischen Norm und literarischer Produktion entstand eine unüberbrückbare Diskrepanz. Immer wieder ausgehend vom Drama und Epos der Antike, dem Drama Shakespeares und der deutschen Klassik und dessen ästhetischer Bestimmung, sucht man diese Diskrepanz, die sich schon im Schiller-Goetheschen Briefwechsel als eine Diskrepanz zwischen dem modernen Stoff und der überkommenen Form herausstellt, in eine auf verschiedene Weise erweiterte Norm einzubeziehen. Auf der Grundlage der goetheschen Alterserkenntnisse zur Gattungspoetik, entwirft Julius Petersen in seinem Aufsatz "Zur Lehre der Dichtungsgattungen"¹⁾ ein Schema, das alle möglichen Gattungsmodifikationen und Zwischengattungen umfaßt. Die Differenzierungen verzweigen sich derart, dass sie die Gattungsnorm selbst als fragwürdig erscheinen lassen. Robert Petsch's ästhetische Überlegungen²⁾ nehmen vom klassischen deutschen Drama ihren Ausgang, für das er in "Wesen und Formen des Dramas" eine ziemlich umfassende, aber wenig sinnvolle Formel findet, die in offenbarem Widerspruch zu seiner Erkenntnis der gegensätzlichen Grundstrukturen des Dramas steht.³⁾ Paul Ernst verbindet in "Der Weg zur Form"⁴⁾ seine Normierung der klassischen Dramenform

1) in: Festschrift für A. Sauer, Stuttgart 1925

2) Gehalt und Form, Dortmund 1925

Gedanken über den Aufbau des Dramas, in: Zwischen Philosophie und Kunst, Leipzig 1926

Wesen und Formen des Dramas, Halle (Saale) 1945

3) vergl. Wesen und Formen des Dramas, a.a.O., S. 4 f. mit der Erkenntnis der "offenen und geschlossenen Dramenform" in "Zwischen Philosophie und Kunst", a.a.O., die einer seiner Schüler, Erwin Scheuer, erfolgreich auf die Entschlüsselung der Büchnerschen Dramenform anwendete. (Erwin Scheuer, Akt und Szene in der offenen Form des Dramas, dargestellt an dem Drama Georg Büchners, in: Germanische Studien, Berlin 1929)

4) München 1928

mit einer Polemik gegen das naturalistische Drama. Johannes V o l k e l t versucht in der "Ästhetik des Tragischen"¹⁾ die Tragödie in all ihren Erscheinungsformen von der Antike bis zu Arno Holz und Max Halbe in psychologische Normen zu fassen und zieht sich damit die zornige Kritik Walter Benjamins zu.²⁾ Artur P f e i f f e r in "Ursprung und Gestalt des Dramas"³⁾, Willi F l e m m i n g in "Epik und Dramatik"⁴⁾, schließlich Wilhelm von S c h o l z in "Das Drama"⁵⁾ beschränken ihre Versuche, "die absolute Gestalt des Dramas herauszulösen"⁶⁾ auf das klassische Drama und stellen das moderne von vorn herein nicht zur Diskussion. Als bedeutendster Versuch einer normativen Ästhetik muß Emil S t a i g e r s "Grundbegriffe der Poetik"⁷⁾ angesehen werden. Staiger lehnt grundsätzlich die Lehre von der Gattungsreinheit, aber auch jede Differenzierung Petersenscher Art ab. Fußend auf Husserls "Phänomenologie", begreift er die Bezeichnungen "lyrisch", "episch" und "dramatisch" als "literaturwissenschaftliche Namen für fundamentale Möglichkeiten des Daseins überhaupt" und führt sie zurück auf "drei Dimensionen (Extasen) der Zeit". Aber selbst diese weitgefasste, geradezu umbegründete Poetik, erprobt hauptsächlich an antiken und klassisch deutschen Erscheinungsformen der Dichtung, erweist sich als zu eng, die modernen Ausprägungen des "Epischen", "Iyrischen" und "Dramatischen" mit zu umschließen. Die beiden bedeutendsten Versuche einer

1) München 3/1917

2) Vorwort zum Ursprung des deutschen Trauerspiels, in: Schriften, Frankfurt 1955, Bd. 2, S. 155

3) Berlin 1943

4) München 1955

5) Tübingen 1956

6) A. Pfeiffer, Ursprung und Gestalt des Dramas, a.a.O., S. 25

7) Zürich 1956

zeitlosen normativen Poetik, die Staigers und Petersens, manifestieren die Krisis der normativen Poetik überhaupt.¹⁾ Die Suche nach einer Ästhetik, die den modernen Ausprägungen der poetischen Gattungen nicht ratlos oder grundsätzlich ablehnend gegenübersteht, sondern fähig ist, sie zu erfassen, führt uns zu Hegel. Das historische und dialektische Denken, das H e g e l in die Ästhetik einführte, zeitigte zwei Konsequenzen: einmal die Erkenntnis der dialektischen Identität von Form und Inhalt, ferner, durch Beleuchtung des geschichtlichen Bezugs zur Form, die Historisierung der Gattungspoetik selbst. "Wahre Kunstwerke sind eben nur solche, deren Inhalt und Form sich als durchaus identisch erweisen", heißt es in der "Wissenschaft der Logik"²⁾. Welcher Art diese Identität sei, erläutert die folgende Stelle: "Bei dem Gegensatze von Form und Inhalt ist wesentlich festzuhalten, dass der Inhalt nicht formlos ist, sondern eben sowohl die Form in ihm selbst hat, als sie ihm ein Ä u ß e r l i c h e s ist. Es ist die Verdoppelung der Form vorhanden, die das einmal als in sich reflektiert die äußerliche dem Inhalte gleichgültige Existenz ist. - A n s i c h ist hier vorhanden das absolute Verhältnis des Inhalts und der Form, nämlich das Umschlagen derselben ineinander, sodass der Inhalt nichts ist, als das Umschlagen der Form in Inhalt, und die Form nichts als das Umschlagen des Inhalts in Form. Dies

1) Zwei Dissertationen: Ernst Hirt, Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung (Zürich 1922) und Ruth Dieffenbacher, Dramatisierungen epischer Stoffe (vom Mittelalter bis zur Neuzeit in der deutschen Literatur seit 1890), (Heidelberg 1935) bringen eine kategorische und enge Anwendung der schiller-goetheschen Gattungsbegriffe und tragen nichts zur Klärung der modernen ästhetischen Probleme bei.

2) Hegel, Sämtl. Werke, Bd.8, Stuttgart 2/1940, S.301

Umschlagen ist eine der wichtigsten Bestimmungen. Gesetzzt aber ist dies erst im absoluten Verhältnisse." - In seiner "Ästhetik" verbindet Hegel das absolute, objektive Wesen der ästhetischen Kategorien mit dem relativen, historischen Charakter ihrer konkreten Erscheinung. Georg Lukacs interpretiert in seiner Einleitung zur Hegelschen Ästhetik den Hegelschen Gedankengang:¹⁾ "Die Formen der Kunstgattungen sind nicht willkürlich. Sie wachsen, im Gegenteil, aus der konkreten Bestimmtheit des jeweiligen gesellschaftlichen und geschichtlichen Zustands (Weltzustand) heraus. Ihr Charakter, ihre Eigentümlichkeit wird durch die Fähigkeit bestimmt, inwieweit sie imstande sind, die wesentlichen Züge der gegebenen gesellschaftlich-geschichtlichen Phase zum Ausdruck zu bringen." - In der direkten Nachfolge der Hegelschen Ästhetik stehen die literaturwissenschaftlichen Forschungen Georg Lukács²⁾, Walter Benjamins³⁾ und Theodor W. Adornos⁴⁾. Die Anwendung der Hegelschen Ästhetik auf das moderne Drama brachte zum erstenmal Peter Szondi's "Theorie des modernen Dramas"⁵⁾, welche von der Krise der Gattung "Drama" ausgeht und die verschiedenen Rettungs- und Lösungsversuche erläutert. Szondis Untersuchung geht das Problem des modernen Dramas in ganzer Breite an und widmet sich vor allem den Konsequenzen der Beibehaltung der aristotelischen

1) Hegel, Ästhetik, Berlin 1955, S. 21

2) Zur Soziologie des modernen Dramas, in: Archiv für Sozialwissenschaft, Bd.38, 1914
Deutsche Literatur im Zeitalter des Imperialismus, Berlin 1946
Fortschritt und Reaktion in der deutschen Literatur, Berlin 1947

Goethe und seine Zeit, Berlin 1948
Deutsche Realisten des 19.Jahrhunderts, Berlin 1949

3) Schriften, 2 Bde., a.a.O.

4) Moderne Lyrik, in: Akzente, Heft 3, 1957

5) Frankfurt a.M., 1956

Struktur im modernen Stoff, während die vorliegende Arbeit sich lediglich auf den Lösungsversuch der Form-Inhalt-Krisis, das moderne epische Theater, konzentriert, das bei Szondi nur in einzelnen Hinweisen behandelt wird.

Ebenso auf historisiertem Boden - freilich ohne direkte Berufung auf Hegel - bewegen sich in ihren ästhetischen und gattungspoetischen Untersuchungen Friedrich Gundolf in "Goethe"¹⁾ und Benno von Wiese in "Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel"²⁾. Ausgehend von Wölfflins kunstgeschichtlichen Struktur-erkenntnissen, entdeckte Oskar Walzel die Form-Inhalt-Identität in "Gehalt und Gestalt"³⁾. - Die Krisis der normativen Gattungspoetik machte Benedetto Croce⁴⁾ zum Gegenstand ausführlicher Untersuchungen in "Ästhetik als Wissenschaft vom Ausdruck und Allgemeine Sprachwissenschaft". Croce wendete sich gegen jeglichen Dogmatismus in Ästhetik und Kunstkritik und forderte die Anpassung der Gattungspoetik an den jeweiligen geschichtlichen Stand des Kunstwerks.⁵⁾ Karl Vossler nahm in verschiedenen Essays seinen Standpunkt ein⁶⁾ und Hugo Friedrich

1) Berlin 1916, S. 17 ff.

2) Hamburg 3/1955; vergl. auch B. von Wiese, Geschichte und Drama, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literatur und Geistesgeschichte, Nr. 4, 1942, S. 413

3) Berlin 1923

4) Gesammelte philosophische Schriften, 1. Reihe, Bd.1, Tübingen 1930, S. 38 ff.; s. auch ebendort, Geschichte der Ästhetik; ferner: Brevier der Ästhetik, Ges. Philosophische Schriften, 2. Reihe, Bd.2,3.

5) Kleinere Schriften zur Ästhetik, ebendort, S. 26, 27.

6) Dreierlei Begriffe vom Drama, in: Aus der romantischen Welt, Leipzig 1940-42, Bd.2; Puristische und fragmentarische Kunstkritik, ebenda.

diente dieser Standpunkt als Ausgang seiner Untersuchung der "Struktur der modernen Lyrik"¹⁾.

1) Hamburg 1956

3. DAS GATTUNGSPROBLEM. DER SCHILLER-GOETHESCHE BRIEFWECHSEL.

Die empirischen Begriffe, die gleichsam den Körper der Poetik bilden müssen, sind nichts anderes, als was man vordem die literarischen Gattungen genannt hat. Auch deren Legitimität in der Philosophie der Kunst ist verneint worden, desgleichen ihr Wert als Kriterium des Urteils und der Geschichte der Dichtung; mit dieser Verneinung selbst aber ist ihnen das Amt zuerkannt, die mannigfaltigen Schöpfungen der Dichtungen zu unterscheiden und zu klassifizieren, zu dem Zwecke, die Untersuchung und Darlegung zu erleichtern.

Benedetto Croce ¹⁾

Das vorige Kapitel über die Auseinandersetzungen der neueren Ästhetik umriss den Standpunkt, den die vorliegende Arbeit zur Klärung der Formprobleme des modernen nichtaristotelischen Dramas einnehmen möchte. Wenn sie nun auf den schiller-goetheschen Briefwechsel zurückgreift, um das Gattungsproblem zu diskutieren, so hat das mehrere Gründe. Einmal ist dieser Briefwechsel, auf den sich viele Verfechter der Gattungsreinheit berufen, einer nochmaligen Überprüfung wert. Ferner wird im nichtaristotelischen Drama eine epische Tendenz sichtbar, welche die Gattungsbegriffe zu verwirren scheint. Es ist nicht notwendig, diese epische Tendenz, die nichts mit "undramatischer" zu tun hat, für den Zweck dieser Arbeit umzubenennen; vom schiller-goetheschen Briefwechsel ausgehend,

1) Kritik der literarischen Gattungen, a.a.O., S. 124 f.; vergl. ähnliche Gedanken bei Hugo Friedrich, Die Struktur der modernen Lyrik, a.a.O., S. 13

glauben wir, dass die Bezeichnung "episch" zur Klärung beitragen wird. Ein dritter Grund für die Diskussion dieses Briefwechsels ist, dass Schiller und Goethe hier die weitestreichende Auslegung der Begriffe fanden, wie sie in den nachfolgenden ästhetischen Überlegungen nicht wieder erreicht worden ist. Aus dem reichhaltigen Material wird nur das Gattungsproblem aufgegriffen, die Charakteristika der Gattungen aber, die Goethe in seinem Aufsatz "Über epische und dramatische Dichtung" gesammelt hat, sollen erst im zweiten Teil dieser Arbeit behandelt und angewendet werden.

Die Theorie der Genres nimmt bei Schiller und Goethe in einem vertieften Studium der aristotelischen Poetik ihren Ausgang. In der Bewunderung der antiken Tragödie und rückhaltloser Anerkennung der aristotelischen Forderungen erwuchs bei ihnen die Frage, wie die Reinheit der epischen und dramatischen Gattung im modernen Stoffe aufrecht zu erhalten sei. Das Formproblem war also aufs engste mit dem des Inhalts verknüpft¹⁾. Die schiller-goetheschen Überlegungen bewegen sich nicht im Raume leerer Abstraktion, sondern sind in lebendiger Korrespondenz mit ihren jeweiligen Arbeiten entstanden und behandeln die Formprobleme, welche sich ihnen bei der poetischen Produktion in den Weg stellten²⁾. Schon bevor Goethe die Arbeit am "Faust" wieder aufnahm, macht sich Schiller Gedanken über dessen Form: "Was mich daran (am reichen Stoff des "Faust"- M.W.-K.) ängstigt ist, dass mir der Faust seiner Anlage nach auch eine T o t a l i t ä t d e r M a t e r i e ³⁾

1) Dazu auch Schillers Bemerkungen in seinem Brief vom 24. November 1797.

2) Bei Schiller begleiteten die Reflexionen über die Gattungen seine Dramen vom "Wallenstein" bis zum Demetriusfragment, die ästhetischen Schriften und die Balladen, bei Goethe die verschiedenen Epospläne, "Hermann und Dorothea", die Balladen, "Die natürliche Tochter" und den "Faust".

3) Unterstreichung MWK.

zu erfordern scheint, wenn am Ende die Idee ausgeführt erscheinen soll, und für eine so hoch aufquellende Masse finde ich keinen poetischen Reif, der sie zusammenhält.¹⁾ In seinem Brief vom 23.12.1797 drückte Goethe noch seinen Unwillen über die Vermischung der Genres aus²⁾. Kurz darauf folgte der berühmte Aufsatz "Über epische und dramatische Dichtung", der die bisherigen Ergebnisse der Auseinandersetzung über die Gattungen in eine gültige Form brachte. Die Überlegungen aber nahmen ihren Fortgang.³⁾ Schon am 26. Dezember 1797 stellt Schiller an "Hermann und Dorothea" eine gewisse Neigung zur Tragödie", an "Iphigenie" eine "Neigung zum Epischen" fest, am 29. Dezember des gleichen Jahres drückt er Goethe seine Zweifel aus: "Ihr jetziges Geschäft, die beiden Gattungen zu sondern und zu reinigen, ist freilich von der höchsten Bedeutung, aber Sie werden mit mir überzeugt sein, dass, um von einem Kunstwerk alles auszuschließen, was seiner Gattung fremd ist, man auch notwendig alles einschließen müßte können, was der Gattung gebührt". Dies letztere aber findet er in der modernen Zeit nicht erfüllbar. Die Arbeit an der "Jungfrau" bringt ihn dazu, sich über die selbstgezogenen Grenzen hinwegzusetzen. Am 26. Juli 1800 schreibt er an Goethe: "Was mich bei meinem Stücke besonders inkommodiert, ist, dass es sich nicht so, wie ich wünsche, in wenige große Massen ordnen will, und dass ich es, in Hinsicht auf Ort und Zeit, in zu viele Teile zerstückeln muß, welches, wenn auch die Handlung selbst die gehörige Stetigkeit hat, immer der Tragödie widerstrebend ist. Man muß, wie ich bei diesem

1) Brief vom 26. Juni 1797

2) Lessing erkannte dem Genie Freizügigkeit in der Vermischung der Genres zu. Vergl. Lessing, Werke in 6 Bd., Berlin o.J., Bd.3, S. 178

3) Über die gleichzeitigen "rein" klassischen Konstruktionen, hat Georg Lukács, "Goethe und seine Zeit" (Berlin 1955, S. 94) wertvolle Aufschlüsse gegeben.

Stück sehe, sich durch keinen allgemeinen Begriff fesseln, sondern es wagen, bei einem neuen Stoff die Form neu zu finden, und sich den Gattungsbegriff immer beweglich halten."

Unterdes ist auch Goethe mit seinem "Faust" in Gattungskonflikte gekommen. Er schreibt, dass er sich bei dieser "barbarischen Komposition" bequemer mache und die höchsten Forderungen mehr zu berühren als zu erfüllen gedenke, und dass er sich hier die "Theorie des epischen Gedichts" zustatten kommen lassen wolle. Schiller ermutigt ihn: "Ich wünsche Ihnen Glück zu dem Schritte, den Sie in Ihrem Faust getan. Lassen Sie sich aber ja nicht durch den Gedanken stören, wenn die schönen Gestalten und Situationen kommen, dass es schade sei, sie zu verbarbarisieren. Der Fall könnte Ihnen im 2ten Teil des Faust noch öfters vorkommen, und es möchte einmal für allemal gut sein, Ihr poetisches Gewissen darüber zum Schweigen zu bringen. Das Barbarische der Behandlung, das Ihnen durch den Geist des Ganzen auferlegt wird, kann den höheren Gehalt nicht stören und das Schöne nicht aufheben... Sie müssen also in Ihrem Faust überall Ihr Faustrecht behaupten."¹⁾

Goethe durchbrach aus der Notwendigkeit des Stoffs die Grenzen der Gattungen-ungern, da ihm besonders wegen seiner Bindung an die aristotelische Poetik an der Reinheit der Genres gelegen war; noch wichtiger aber als die ästhetischen Gesetze war ihm die eigene Produktion und deren Forderungen. Was er am "Faust" als episch empfand, war einmal die Selbständigkeit der einzelnen Teile, die Schiller und Goethe als ein Hauptcharakteristikum des Epischen definiert hatten,²⁾ ferner

1) Brief vom 13. September 1800

2) Schiller am 21. April 1797

seine Ausdehnung in Raum und Zeit¹⁾. Am 24. August 1798 hatte Schiller an Goethe geschrieben: "Aber so ist es mir ein Beweis mehr, dass die Tragödie nur einzelne außerordentliche Augenblicke der Menschheit, das Epos dagegen... das Beharrliche, ruhig fortbestehende Ganze derselben behandelt..."²⁾ Goethes "Faust" aber ist Welt- und Menschheitsgedicht. Hieß es doch in der Abkündigung für den zweiten Teil des "Faust":

"Des Menschen Leben ist ein ähnliches Gedicht:
Es hat wohl einen Anfang, hat ein Ende,
Allein ein Ganzes ist es nicht."

Aristoteles aber hatte jene Ganzheit für die Tragödie gefordert und das Ganze als etwas definiert "Was Anfang, Mitte und Ende hat"³⁾. Ebenso hatte Aristoteles das Episodenhafte der Handlung, wie es den "Faust" durchzieht, als episch verurteilt.⁴⁾ Goethes Dichtung drängte, wie Lukács es ausgedrückt hat, "zur extensiven Totalität des modernen Lebens"⁵⁾; diese Totalität

1) Goethe schrieb an Wilhelm von Humboldt: "... da es jetzt seine vollen 3000 Jahre spielt, von Trojas Untergang bis zur Einnahme von Missolonghi."

2) In seiner "Vorschule der Ästhetik" kommt Jean Paul zu ähnlichen Schlüssen: "Im Drama herrschet ein Mensch und zieht den Blitz aus der Wolke auf sich, im Epos herrschet die Welt und das Menschen-geschlecht. Jenes treibt Pfahlwurzeln, dieses waagerechte. Das Epos breitet das ungeheure Ganze vor uns aus und macht uns zu Göttern, die eine Welt anschauen. Das Drama schneidet den Lebenslauf eines Menschen aus dem Universum der Zeiten und Räume und lässt uns als dürftige Augenblickswesen in dem Sonnenstrahl zwischen zwei Ewigkeiten spielen..." (XI. Programm, § 63) - Im gleichen Sinn bemerkt Lenz über Shakespeare, dass er "die Bulle der drei Einheiten zerbrochen habe, weil es ihm um die Bewegung der Welt, nicht eines Hauses gegangen sei." (Anmerkungen übers Theater, a.a.O., S. 233)

3) Poetik, a.a.O., Kap.7, S. 16

4) a.a.O., Kap.8, S. 18; Kap.9, S. 19 f.

5) Goethe und seine Zeit, a.a.O., S. 105

des Menschendaseins aber bedingte eine größere, umfassende Gesamtschau und drängte Goethe in die Nähe des mittelalterlichen Mysterienspiels und deren epischer Gestaltung.

Die Episierung der Tragödie, die Goethe im "Faust" vollzog, schloß noch ein weiteres Problem ein, das Goethes Stellung zum Tragischen berührt. Goethe nannte den "Faust" wohl eine Tragödie. Nach seiner eigenen Definition aber beruhte das Tragische auf einem "unausgleichbaren Gegensatz". "Sowie Ausgleichung eintritt", sagte er im Gespräch mit v. Müller und Riemer,¹⁾ "oder möglich wird, schwindet das Tragische."

In "Goethe und seine Zeit"²⁾ interpretiert Georg Lukàcs das Hinschwinden des Tragischen mit Goethes Weltanschauung, nach der die Menschheitsentwicklung "eine Kette von Tragödien darstellte, deren Zusammenhang und Totalität nicht mehr tragisch" war. Diese Interpretation erweist sich anwendbar auch auf die Entdramatisierung des "Faust": Im Blickpunkt der Gesamtheit der Menschheitsentwicklung wird das "Dramatische" (im Sinne der kämpferischen Auseinandersetzung) wie das Tragische Durchgangsstation.³⁾

Wie wir gesehen haben, nahm Goethe die Gattungsreinheit weniger absolut als einige seiner ästhetischen

1) Waldemar Freiherr von Bidermann,
Goethes Gespräche, Leipzig 1889-96, Bd.V, S.92

2) Goethe und seine Zeit, a.a.O., S. 177, 187, 236

3) Dem Hinschwinden des Tragischen und "Dramatischen" im Blickpunkt eines großen Ganzen werden wir im modernen epischen Theater wiederbegegnen.

Epigonen. Man hat vielfach übersehen, dass der späte Goethe in den "Noten und Abhandlungen zum besseren Verständnis des Westöstlichen Divans" die Vermischung der Genres, die ihm noch zu Anfang des Briefwechsels mit Schiller so bedenklich schien, aus der Kenntnis der Weltliteratur am Ende seines Lebens in anderem Lichte sah. Unter der Überschrift "Naturformen der Dichtung" heißt es: "Es gibt nur drei echte Naturformen der Poesie: die klar erzählende, die enthusiastisch-aufgeregte und die persönlich handelnde: Epos, Lyrik und Drama. Diese drei Dichtweisen können zusammen oder abgesondert wirken. In dem kleinsten Gedicht findet man sie oft beisammen, und sie bringen eben diese Vereinigung im engsten Raume als das herrlichste Gebild hervor, wie wir an den schätzenswertesten Balladen aller Völker deutlich gewahr werden. Im älteren griechischen Trauerspiel sehen wir sie gleichfalls alle drei verbunden, und erst in einer gewissen Zeitfolge sondern sie sich. Solange der Chor die Hauptperson spielt, zeigt sich die Lyrik obenan; wie der Chor mehr Zuschauer wird, treten die andern hervor, und zuletzt, wo die Handlung sich persönlich und häuslich zusammenzieht, findet man den Chor unbequem und lästig. Im französischen Trauerspiel ist die Exposition episch, die Mitte dramatisch, und den fünften Akt, der leidenschaftlich und enthusiastisch verläuft, kann man lyrisch nennen... Höre man aber nun den Improvisator auf öffentlichem Markte, der einen geschichtlichen Gegenstand behandelt; er wird, um deutlich zu sein, erst erzählen, dann, um Interesse zu erregen, als handelnde Person sprechen, zuletzt enthusiastisch auflockern und die Gemüter hinreißen."

Die Gattungsbegriffe, in diesem Sinne angewandt, werden uns bei der Behandlung des nichtaristotelischen modernen Dramas nützlich sein.

4. DIE NICHTARISTOTELISCHE STRUKTUR UND IHRE FORMEN IN DER GESCHICHTE DES DRAMAS

Das vorige Kapitel beleuchtete anhand des schiller-goetheschen Briefwechsels die nahe Verknüpfung von "Gehalt und Gestalt", die Goethe bei der Komposition seines "Faust" die selbstgesetzten formalen Grenzen überspielen und zu neuen Gesetzmäßigkeiten vorstoßen ließ. Es klang ferner an, wie eng die Erfüllung des Tragischen mit der jeweiligen Weltauffassung und Welt-sicht¹⁾ zusammenhängt. Die Frage also, die Walter Benjamin in seiner Kritik an Volkelts "Ästhetik des Tragischen" stellte, ob nicht das Tragische nur unter bestimmten geschichtlichen und weltanschaulichen Voraussetzungen zu erfüllen sei²⁾, wurde in Zitaten berührt. In nahem Zusammenhang mit der Frage nach der Erfüllung des Tragischen steht auch die nach der Erfüllung der aristotelischen Forderungen an Struktur und Form des Dramas. Beide Fragen werden noch öfter in Abhängigkeit voneinander auftauchen.

Wenn wir nun darangehen, in einem einleitenden Abriß das Vorkommen der nichtaristotelischen Dramenstruktur und ihrer Formen in der Geschichte des abendländischen Dramas in den Blickpunkt zu rücken,³⁾ so ist es

-
- 1) Vorweg sei angemerkt, dass zur Bezeichnung der Weltanschauung des Mittelalters der Begriff "transzendente Sicht" verwendet wird, die sie von der Weltanschauung, Weltplanung nach der Französischen Revolution unterscheiden. Näheres darüber im zweiten Teil, Kap. 1.
 - 2) Das Tragische ist hier als unausweichlicher Endpunkt des Dramas und nicht als Durchgangsstation verstanden.
 - 3) Dieser Versuch wurde bisher nicht unternommen. Ansätze dazu finden sich in einem Aufsatz von Kaspar Königshof, Über den Einfluß des Epischen in der Dramatik, in: "Sinn und Form", 1955, Heft 1), ferner ein ähnlicher Gedanke, der aber nicht verwirklicht wurde bei Walter Benjamin, "Was ist das epische Theater" (in: Akzente, 1954, Heft 2)

selbstverständlich, dass wir aus der Fülle des Materials nur auf diejenigen Formen eingehen, die in Hinsicht auf das moderne nichtaristotelische Drama von Bedeutung sind, die also formal oder gehaltlich Phänomene oder Blickrichtungen aufweisen, die heute wieder in Erscheinung treten. Das moderne epische Drama macht in besonderer Weise auf gewisse geschichtliche Erscheinungsformen des Dramas aufmerksam; diese wiederum enthalten Material, das zur Klärung der Formprobleme des modernen Dramas beitragen kann. Die kleine Untersuchung dient also lediglich der Interpretation und der Legitimation der modernen Formen, indem sie Verwandtes in der Geschichte des Dramas aufsucht. -

Über den Ursprung der Tragödie stehen noch viele Fragen offen, und wir wissen nicht, ob sich letztlich das Dunkel klären wird, das über ihren Anfängen liegt. Soviel aber wissen wir, dass die aristotelische Form der griechischen Tragödie einer späteren Entwicklung angehört, dass sie "aus dem Geiste der Musik" geboren wurde, also einen rituellen, zeremoniellen Charakter hatte und in Musik und Tanz ihren Ausdruck fand. Wir wissen ferner, dass dieses Zeremoniell, wie wir es nennen wollen, in einer Art Wechselgesang und Korrespondenz zwischen dem tragischen Chor und einem Vorsänger stattfand, der den Gott oder Heros verkörperte. Im großen Aufschwung der Dionysosreligion im 6. Jahrhundert v.Chr. verband sich dies Zeremoniell mit dem Dionysoskult. Erst später soll, durch Thespis, das gesprochene Wort eingeführt worden sein, das den Einzelsänger, der dem Chor antwortete, zum Einzelsprecher machte und so den eigentlichen Grundstock zur "Dramatisierung" legte. Die ältere Tragödie war also ein Zeremoniell, das sich nicht in unserem Sinne als "tragisch" darstellte. "Das Dionysische und Volksmäßige machte sich in ihr in ausgelassenster

Weise geltend."¹⁾ Wie Aristoteles berichtet, sind zunächst bliebiges Mythenstoffe benutzt worden, erst die späteren Dichter, wozu auch die uns überlieferten Tragiker gehören, haben sich die tragischen Mythen zum Stoff genommen. - Erst bei Äschylos, der den zweiten Schauspieler einführte, entfaltete sich in der Korrespondenz von Rede und Gegenrede und den Reflexionen des Chors ein "dramatisches" Moment. In den "Persern" des Äschylos spielt sich noch gar keine Handlung ab, die Schlacht wird nur im Bericht wiedergegeben, auf den die einzelnen Figuren und der Chor mit gewaltiger Klage reagieren. Die Handlung als solche ist unsichtbar, das Drama besteht, wenn wir es gattungsmäßig definieren wollen, hauptsächlich aus epischen und lyrischen Elementen, die sich zu einem zeremoniellen Ganzen verbinden. In "Sieben gegen Theben" begegnen wir einem ähnlichen Vorgang. Diese episch-lyrischen Elemente, die sich bei Sophokles und Euripides, wie auch schon in den späteren Dramen des Äschylos, immer mehr zugunsten der dramatischen Handlung verringerten, hörten jedoch nie auf, eine Rolle zu spielen. Bericht und lyrische Reflexion blieben entscheidende Bestandteile des Dramas.²⁾ Darüber, wie sich das Epische in den Tragödien des Euripides verbreiterte, hat Nietzsche in seiner "Geburt der Tragödie" Betrachtungen angestellt. Bemerkenswert für uns ist, dass Nietzsche diese Episierung im Zusammenhang mit der sokratischen Aufklärung sah.

Es scheint bedeutsam, dass ein zweiter Ursprung des abendländischen Dramas sich wiederum aus dem Zeremoniell

1) Walter F. Otto, Die antiken Grundlagen des abendländischen Theaters, in: Darmstädter Gespräch 1955, a.a.O., S. 112

2) s.a. Robert Petsch, Wesen und Formen des Dramas, a.a.O., S. 19

vollzog, wir meinen den Ursprung des mittelalterlichen Mysterienspiels aus der christlichen Messe. Für unsere Betrachtung ist es notwendig, dass wir auf die Einzelheiten dieses Ursprungs, der uns ausführlich überliefert ist, näher eingehen. Die frühe christliche Kulthandlung, die, in sich, eine gleichnishafte Zusammenziehung der Evangelienvorgänge darstellt (Opfertod Christi im symbolischen Vorgang des Abendmahls, Auferstehung Christi und Erlösung des Menschen), erweiterte dieses Komprimat wieder durch Ausschmückung und Interpretation. Musikalisch wurde im 9. Jahrhundert zunächst der Messtext durch Tropen (Einschübe) interpretierend bereichert, die symbolischen Gesten des Priesters, die, bis zum Osterspiel¹⁾ in Gehen, Kommen, Räuchern, Übergabe der Gräbtücher bestand, erweiterten sich nach und nach in der ausschmückenden Gestik. Eine Dramatisierung ergab sich schon durch die weitere Einführung von verschiedenen Stimmen; außer dem Responsorium Priester und Gemeinde gab es jetzt noch die gesungenen Partien der Engel und Frauen, der einzelnen Jünger. Das Ganze wurde, von Priestern und Chorknaben, zunächst vom Chorgestühl aus, gesungen. Eine Weiterführung ergab sich erst im 14. Jahrhundert, als die Osterhandlung durch die Darstellung der sie umgebenden Ereignisse aus den Evangelien ausgeweitet wurde und die Anzahl der Personen sich naturgemäß vermehrte. Diese zunehmende "Dramatisierung" geschah jedoch immer noch auf dem Untergrund des Messzeremoniells, das durch die Responsorien Priester und Gemeinde, durch Reflexionen zum Bibeltext und lyrische Betrachtungen zu den Gesängen der Gemeinde unterbrochen wurde. Auf dem epischen Untergrund des

1) Einsiedeln 1286, Handschrift 179, abgedruckt in: Franz Joseph Mone, Schauspiele des Mittelalters, 2 Bde., Karlsruhe 1846, S. 5 ff.

Evangelientextes, der nun in Gestalt des auftretenden Evangelisten "erzählt" (d.h. immer noch gesungen) und vorwiegend mimisch-gestisch illustriert wurde unter Übernahme der wörtlichen Rede durch die verschiedenen Personen, ergab sich eine Form, die dem Oratorium der Barockzeit verwandt ist. Als diese Ausschmückung sich ständig erweiterte und das Spiel nicht mehr von Priestern, sondern Bürgern der Stadt aufgeführt und vor die Kirche verlegt wurde, griff auch die nun immer selbständigere "Dramatisierung", jetzt in deutschem Text, um sich; der Evangelist wurde durch einen Vertreter ersetzt, etwa durch den hl. Augustin,¹⁾ der zu Beginn jeder Szene die Zwischenhandlung erzählte. Später fiel der Erzähler ganz fort, die Fabel beschränkte sich nicht mehr auf den Ostervorgang, sondern stellte das ganze Leben Jesu dar in stationenhafter Aneinanderreihung der Szenen; schließlich umspannte das Mysterienspiel den ganzen christlichen Weltvorgang von Adams Fall bis zum Jüngsten Gericht. Dabei blieb der epische, der erzählende Grundcharakter des Spiels, trotz Wegfalls des Erzählers, erhalten, ebenso wie das Zeremonielle durch Einschübe von Musik und Chören. Das Spiel selbst hat man sich gleichnishaft vorzustellen. Jedem war der Grundvorgang bekannt. Er wurde nur noch - nicht realistisch, sondern als Versinnbildlichung einer Vorstellung - veranschaulicht und vertieft. Der Schauspieler identifizierte sich nicht mit der dargestellten Persönlichkeit.²⁾ Er hatte "einen festgefügtten Kanon von expressiven Gesten symbolischer Art. Er bewegte sich -illustrativ- "als ob" er in einem bestimmten seelischen Zustand wäre."³⁾ Auch dies ist, im Gegensatz zu dem

1) Leben Jesu, Sankt Gallen, abgedr. bei Mone, a.a.O., S. 49 ff.

2) s.a. Hans Heinrich Borchardt, Das europäische Theater im Mittelalter und in der Renaissance, Leipzig 1935, S. 30

3) H.H. Borchardt, a.a.O., S. 10

dramatischen Hineinversetzen in eine Figur des Dramas, ein erzählerisches Moment, das in die Darstellung selbst einbezogen wird. Höchste Steigerung seines Gehalts und seiner Ausformung erfuhr das Mysterienspiel im Auto sacramentale des Pedro Calderon de la Barca, das in allegorischer Zusammenfassung gewissermaßen die Inkarnation und das Konzentrat des Mysterienspiels überhaupt darstellt, zugleich seine bedeutendste literarische Ausformung. Im Auto sacramentale Calderons läßt sich am besten das Mysteriendrama als Zeremoniell der transzendierenden Schau des Mittelalters begreifen, hier konzentriert sich das schließlich Riesenmaße annehmende christliche Festspiel - in Bourges dauerte es im 16. Jahrhundert fünfzig Tage - auf die gleichnishafte Veranschaulichung des Dogmas der Eucharistie in einem Akt. Calderon gab der überlieferten Form des Spiels, das lustige Zwischenspiele und dergleichen hatte, durch Verwendung von Musik und Chören wieder das ursprünglich zeremonielle Gepräge. Das calderonsche Auto ist die Allegorisierung, die bildliche Ausdeutung des Meßwunders. Es schmolz, im Dienste der einen großen Sicht, Mythen, Legenden, Sagen, Geschichte, Gleichnisse des Neuen und Alten Testaments, ja sogar Stoffe des antiken Mythos oder auch frei erfundene Bilder und Handlungen in das schauspielerische Ritual eines Aktes. Halten wir fest, dass dieses theatralische Zeremoniell einer vorgegebenen Ordnung einen epischen und liturgischen Charakter hat. Für das Tragische und das Dramatische im aristotelischen Sinn ist hier kein Raum. Herrschend ist das mittelalterliche kosmische Weltbild, unter das die dramatische Bewegung sich ordnet.

Das erste Eindringen antiker dramatischer Vorstellungen, besonders durch die Komödien des Plautus und Terenz, wollen wir hier übergehen. Nur ein Mißverständnis, ein wie in den meisten Fällen sehr charakteristisches

Mißverständnis,¹⁾ scheint uns noch im Hinblick auf das moderne epische Theater von Bedeutung. Plautus und Terenz wurden zunächst als Lesedramen behandelt. Als man an eine erste szenische Verwirklichung ging, nahm man auf Grund eines Übersetzungsfehlers an, dass die Komödien von einem Vorleser vorgetragen und auf der Szene daneben rein pantomimisch ins Bild gesetzt worden wären.²⁾ Das Mißverständnis ist insofern charakteristisch, da die Trennung von Aktions- und Sprachverlauf im Ursprung des Mysterienspiels angelegt ist, also der mittelalterlichen Haltung entspricht, die sich am klarsten im Messzeremoniell ausdrückt; auch das Übernehmen des Textes durch einen Erzähler, der auf der Bühne in einem Extrahäuschen, einer "scena", eine bevorzugte Stellung einnimmt - stellte er doch ursprünglich den Evangelisten dar - fügt sich der mittelalterlichen Vorstellung des Erzählens der heiligen Handlung ein. Wir werden dieser Trennung von Wort und Bild im modernen Theater wiederbegegnen.

Die epische Grundhaltung des Mittelalters, die auch etwa noch die Fastnachtsspiele des Hans Sachs in ihrer Bilder- und Stationenreihung begleitet, wird auch in den großen Schauspielen der Jesuiten beibehalten, hier mit willkürlichen sinnlosen Akteinteilungen, die man, rein formal, dem antiken Theater entnahm. Die Jesuiten verbanden die Stationenhistorien irgendwelcher sündiger Seelen, die zu Lehrzwecken vorgetragen wurden, mit barockem theatralischem Szenenpomp. Der "Acolastus"

-
- 1) Wir denken z.B. an die "Mißverständnisse" der Aristotelischen Poetik, an die Mißverständnisse der Übernahme der antiken Musiktheorie durch die mittelalterlichen Mönche, Irrtümer, die jeweils für die Auffassung der Zeit charakteristisch waren.
- 2) Vergl. auch Adolf Winds, Geschichte der Regie, Stuttgart 1925, S. 32

des Gnaphäus und der "Cendoxus" des Jacob Bidermann seien hier als bedeutendste Beispiele genannt. Epischen Charakter hat auch hier die szenische Ausmalung durch viele für die eigentliche dramatische Handlung unnötige Nebenhandlungen von rein ornamentalem Charakter. Es bedurfte des Renaissance- & Bewußtseins des elisabethanischen Zeitalters, um aus der Historienform wieder einen geschlossenen dramatischen Komplex zu gestalten. Die ornamentale Willkür der jesuitischen Konstruktion wich einer szenischen Rhythmik, der Oskar Walzel am ehesten mit der Bezeichnung "atektonisch" gerecht wird. Die stationenhafte Reihung wurde zwar beibehalten, doch lag ihr ein anderes Bauprinzip zugrunde, die die zu vergegenwärtigenden Stationen nach ihrer unmittelbaren dramatischen Wirksamkeit auswählt, nicht also wie in den bisher behandelten Formen nach ihrer inneren gleichnishaften oder ihrer ornamental-ausschmückenden Bedeutung.

Die Übernahme dieser szenischen Rhythmik durch den deutschen "Sturm und Drang" kann hier übergangen werden.¹⁾ Wir überspringen einen größeren Zeitraum und wenden uns der romantischen Dramenproduktion zu, die Phänomene birgt, welche im modernen epischen Drama ihre eigenartige thematische wie formale Fortsetzung gefunden haben; wir sprechen vom selbstauflösenden Moment der Reflexion, der Illusionsdurchbrechung. Das bekannteste Beispiel ist Tiecks "Gestiefelter Kater"²⁾,

-
- 1) Wir verweisen auf folgende Literatur: Gustav Keckeis, Dramaturgische Probleme im Sturm und Drang, Bern 1907; Fr. Gundolf, Shakespeare und der deutsche Geist, Godesberg 1947; Emil Walther, Der Einfluß Shakespeare auf die Sturm und Drangperiode unserer Literatur im 18. Jahrhundert, Chemnitz 1890; Horst Schäfer, Das Raumproblem im Sturm und Drang, Emsdeten (Westf.), 1932.
- 2) In "Zerbino" und "Verkehrte Welt" treten die Phänomene nicht mit gleicher Deutlichkeit hervor.

wo das allbekannte Kindermärchen als Fabel Anlaß zu allerlei Zeitsatiren bietet, zur Kritik an der Aufklärung, am zeitgenössischen Theater und seinen Mänschaften, am dummen Publikum usw. Wir stehen hier vor dem Fall, dass eine Fabel zu ihrer eigenen Aufhebung benutzt wird. Form und Gehalt parodieren sich selbst den Boden unter den Füßen weg und führen kuriose Sprünge im schließlich leeren Raum auf. In der totalen Illusionsunterbrechung erscheinen die verschiedenen Illusions- und Wirklichkeitsebenen des Theaters als ein als "Theater" entlarvtes Theater. Wirklichkeit und Spiel erscheinen in zweierlei Form, einmal beim Schauspieler, der die Spielsituation durchbricht und sich über die Rampe hinweg ans "Publikum" (des Proszeniums) wendet, ferner beim Publikum, das ebenso mit Privatgesprächen oder Zurufen an die Schauspieler die Bühnenillusion durchbricht. Mit "Formauflösung" ist dieses Phänomen schwer zu erklären, die Formauflösung ist hier adäquat der "Inhaltsauflösung", vor uns spielt sich der Vorgang einer ständigen Entlarvung ab, der sich der rein ästhetischen Deutung entzieht. Georg Lukacs hat das Phänomen geschichtlich-soziologisch interpretiert mit der Flucht einer restaurativen Epoche in das Gefühl, das an seinem höchsten Punkt, da es der geschichtlichen Wirklichkeit der Revolution auswich, in die Parodie umschlagen mußte, um wenigstens in der Verneinung ein Stück Wirklichkeit zu gewinnen.¹⁾ Einleuchtend wird diese Interpretation, wenn wir einen Blick auf das übrige romantische Drama werfen, wo die auf dem rein Gefühlsmäßigen basierende Episierung und

1) Eine Deutung, die das gleiche besagt, findet Carl Schmitt, Politische Romantik (München u. Leipzig 2/1925): "Der Romantiker weicht der Wirklichkeit aus, aber ironisch und mit der Gesinnung der Intrige. Ironie und Intrige aber sind.. die Aktivität eines Menschen, der, statt neue Wirklichkeiten zu schaffen, eine Wirklichkeit gegen eine andere (unverbindliche, beliebige - M.W.-K.) ausspielt, um die jeweilig gegenwärtige Wirklichkeit zu paralysieren."

lyrisierung¹⁾ die Szene überwuchert, und zwar in einer Weise, die die theatralische Wirksamkeit einfach aufhebt. Nicht die Einschaltung eines Erzählers - etwa in Tiecks "Leben und Tod der hl. Genoveva" -, die episodische Aneinanderreihung, die vielen eingestreuten Lieder und Gedichte, dauernder Ortswechsel und zeitlicher Sprung sind hier anzutasten - wir haben gesehen, dass all diese Mittel theatralisch wirksam werden können - sondern die Fundierung der Fabel auf der lyrischen Situation schlechthin. Der Ortswechsel ist Durchgang zur Idylle, die Handlung Anlaß zur lyrischen Situation. Stimmung und Kleinmalerei werden zum herrschenden Element²⁾, das Wunderliche und der Zufall³⁾ regiert die Szene, ein formal mißverständener Calderon regt zur Verwendung von Allegorie und Musik an, die im ganz anderen Zusammenhang des romantischen Dramas zur völligen Bühnenunwirksamkeit gediehen - kurz, der Romantik entglitt die geschichtliche wie die theatralische Realität, die nur in der Parodie wieder erreicht werden konnte.

Demgegenüber gewannen Grabbe und Büchner wieder Boden unter den Füßen. - Die nichtaristotelische Form des Grabbeschen Dramas war bedingt durch den Anspruch auf die Darstellung einer geschichtlichen Gesamtsituation. "Die Wirklichkeit ist für ihn das Ganze einer geschichtlichen Epoche", schreibt Benno von Wiese, "deren einzelne Zustands- und Augenblicksbilder er in einer neuen malerischen und beschreibenden Dramatik aufbaut, die neben die Breite der Massenschilderung die knappe, ja primitive Skizze stellt."⁴⁾ Dieser Anspruch auf

1) Vergl. R.Kayer, Arnims und Brentanos Stellung zur Bühne, Diss. Würzburg 1914, S. 19.

2) Den theoretischen Anstoß gab A.W.Schlegel mit seinen Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur, Heidelberg 1809.

3) s.a.Erich Haak, Ludw. Achim von Arnims Waldemardramen, Diss. Greifswald 1926, S. 98

4) Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel, a.a.O., S. 487

eine Gesamtschilderung der Situation hat eine epische Haltung zur Voraussetzung. Die Illustrierung der geschichtlichen Situation geschah durch einzelne sprunghaft aneinandergereihte szenische Bilder - ein Moment, das im modernen epischen Drama in anderem Zusammenhang wieder auftaucht.

Wichtiger als die Erscheinung Grabbes ist für unsere Betrachtung Georg Büchner. Er kann mit dem gleichen Recht diesem wie dem nächsten Kapitel zugeordnet werden; zeitlich steht er Grabbe nah, in seiner Bedeutung rechnet er unter die unmittelbaren Vorbereiter des modernen epischen Theaters, und zwar in verschiedener Hinsicht. In seinen drei hinterlassenen dramatischen Werken, schuf er drei Modelle epischer Dramaturgie, die ihre Begründung so sehr in der Büchnerschen Gedankenwelt finden, dass es hier noch mehr als bei den bisher behandelten Dramenformen verfehlt erschiene, wollte man sie als Form isoliert betrachten.

Benno von Wiese hat in "Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel" den gewaltigen Umbruch nachgezeichnet, der sich im büchnerschen Denken gegenüber der aus Aufklärung und französischer Revolution stammenden Geschichtsgläubigkeit seines Zeitalters vollzogen hatte. "Dantons Tod" schildert die französische Revolution unter pessimistischem Aspekt; die utopistische Erlösung durch die Geschichte wird durchbrochen; mit Danton tritt der Skeptiker auf die Bühne, der leidenschaftlich, aber illusionslos zu einem politischen Aktivismus drängt, seine Grunderfahrung ist die der Entmächtigung des Menschen durch die Geschichte. Wir wollen diesen Gedanken, der in der Interpretation des modernen Dramas eine gewisse Rolle spielen wird, verfolgen und ihn auf seine

Formkonsequenzen bei Büchner untersuchen.

In "Dantons Tod" gewinnt er lediglich als Gedanke Raum. Formal sucht Büchner die Realität der Geschichte wie Grabbe im Gesamt und Ineinander der Wirkungen darzustellen¹⁾. Volk, Bürgertum, die gegnerischen Führer der Revolution und deren Anhänger - das alles bildet ein dichtes szenisches Gewebe, im Gegensatz zum Grabbeschen Bau aber von einer Rhythmik durchpulst, die der des elisabethanischen Dramas und der des Sturm und Drang ähnelt.²⁾ Episch ist der Anspruch auf die Gesamtschilderung der Situation in allen Schichten³⁾, episch ist ferner die geschlossene Selbstständigkeit der einzelnen Szenenbilder⁴⁾. - In dem Lustspiel "Leonce und Lena" dringt der Gedanke von der Entmächtigung des Menschen durch die Geschichte in die Form ein, und zwar löst sich dieser tragische Gedanke parodistisch in der Lustspielsymmetrie, inhaltlich wird er im Märchen aufgenommen. "Leonce

1) Georg Büchner, Werke und Briefe, Wiesbaden o.J., S. 232 im Brief vom 28. Juli 1835 an die Eltern.

2) Großartigstes Beispiel dieser szenischen Rhythmik, dieser unbedingt musikalischen Dramaturgie, ist der vierte Akt von "Dantons Tod": die letzten Gespräche Dantons und seiner Freunde, Julies Vergiftung - ein kurzes tragisch-lyrisches Bild - die Revolutionäre auf dem Schafott, die wahn-sinnige Lucile auf den Strassen, die Henkerszene nach der Exekution.

3) In Schillers "Wallenstein" sind die verschiedenen Schichten der Umgebung Wallensteins nicht wie bei Büchner ineinander, sondern in drei selbständigen Teilen nacheinander geschildert - auch ein episches Moment.

4) Darüber bei Erwin Scheuer, a.a.O., S. 44, 61.

und Lena" ist, wie Benno von Wiese es ausgedrückt hat, die "Deutung des Lebens als Komödie"; im Moment der Entmächtigung des Menschen durch die Geschichte wird das Leben maskenhaft, es führt zur Metapher des Puppenspiels. "Ich studierte die Geschichte der Revolution", schreibt Büchner an die Braut¹⁾, "ich fühlte mich wie vernichtet unter dem gräßlichen Fatalismus der Geschichte. Ich finde in der Menschen- natur eine entsetzliche Gleichheit, in den mensch- lichen Verhältnissen eine unabwendbare Gewalt, allen und keinem verliehen. Der einzelne nur Schaum auf der Welle, die Größe ein lächerlicher Zufall, die Herr- schaft des Genies ein P u p p e n s p i e l²⁾, ein lächerliches Ringen gegen ein ehernes Gesetz, es zu erkennen das Höchste, es zu beherrschen unmög- lich." "Wir stehen immer auf dem Theater", sagt Danton, "wenn wir auch zuletzt im Ernst erstochen werden."³⁾ Und: "Puppen sind wir, von unbekannten Gewalten am Draht gezogen; ... man sieht nur die Hände nicht, wie im Märchen."⁴⁾ In "Leonce und Lena" parodierte er dies Märchen in Form des Märchens - wie man weiter ausführen könnte, schon als "Theater im Theater". In "Danton" sagt ein Bürger zum anderen: "Ja, die Erde ist eine dünne Kruste; ich meine immer, ich könnte durchfallen, wo so ein Loch ist. - Man muß mit Vorsicht auftreten, man könnte durchbrechen. Aber gehn Sie ins Theater, ich rat es Ihnen!"⁵⁾

1) Werke und Briefe, a.a.O., S. 209

2) gesperrt MWK.

3) Werke und Briefe, a.a.O., S. 34

4) ebenda

5) Werke und Briefe, a.a.O., S. 38

Das Theater als parodistischer Spiegel des zum Theater gewordenen Lebens, und so das Theater als Trost, als parodistische Aufhebung der Lebenskomödie, das ist "Leonce und Lena". Die Maske, Verkörperung des Theatralischen, wird in der Parodie Maske der Maske. "Bin ich das? oder das", fragt Valerio in "Leonce und Lena", "oder das? Wahrhaftig, ich bekomme Angst, ich könnte mich so ganz auseinander-schälen und -blättern."¹⁾ Und Danton antwortet auf Collots Forderung, man müsse die Masken abreißen: "Da würden die Gesichter mitgehen."²⁾

Konsequente Weiterführung des Themas von der Entmüchtigung des Menschen durch die Geschichte ist das Fragment "Woyzeck". Die Revolutionäre wie Danton handeln noch, in tragischer Einsicht, Woyzeck ist die arme Kreatur, die "gehandelt wird."³⁾ Und damit tritt in das moderne Drama der passive Held, der Ausgelieferte. Woyzeck ist determiniert durch das "soziale Milieu", an seiner Figur vollzieht Büchner die erbarmungslose Therapie einer zerrütteten Gesellschaft. Woyzeck ist ihr armes Opfer, er ist der Anti-Held, der von nun an im Drama eine entscheidende Rolle spielen wird. Dieser Gehalt drückt sich in der Form des Dramas aus, das Gehetzte der armen Kreatur Woyzeck malt sich in einer schon an die expressionistische Bildertechnik gemahnende Szenenflucht, Nieder-schlägen von zuständlichen Bildern, Situationsbe-leuchtungen, düsteren, unheilgeladenen Stimmungen, gedrängt und getrieben auf den entsetzlichen Ausgang.

1) Werke und Briefe, a.a.O., S. 138

2) ebenda, S. 25

3) Vergl. Benno von Wiese, Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel, a.a.O., S. 545: "An die Stelle des geschichtlichen Helden tritt jetzt die gehetzte, erniedrigte Kreatur."

Insbesondere die beiden letzten Dramen Büchners weisen den Weg zum modernen epischen Drama, formal wie gedanklich enthalten sie Momente, die das moderne Drama zum wesentlichen Teil bestimmen sollten.

5. DIE UNMITTELBAREN VORBEREITER DES MODERNEN EPISCHEN DRAMAS

Wir sahen, wie das Drama Georg Büchners aus der Notwendigkeit des Stoffs seine eigenen Formen prägte und in Bereiche vorstieß, die sich der philosophischen Begrifflichkeit im allgemeinen¹⁾ entziehen, in Bereiche, die soziologisch gedeutet werden müssen. Er bildet den Anfang zu einem Prozeß, der tiefer und tiefer in das Drama einbrach und seine Form zum großen Teil bestimmen sollte. Schon im deutschen klassischen Drama tauchte das "zur Geltung Bringen und Aufrechterhalten des Individuellen als Lebensproblem"²⁾ auf³⁾, in Büchners "Woyzeck" ist der Mensch von außen her determiniert, es zeichnet sich der Heroismus des neuen Zeitalters ab, der nicht mehr ein Heroismus der Tat, sondern des Leidens sein wird. Wie Wiese es ausgedrückt hat: "Der Mensch ist nur noch Treffpunkt anonymen geschichtlicher Mächte, selbst seine Taten lassen sich ihm nicht mehr zurechnen"⁴⁾...Der Mensch ist Marionette in einer vergesellschafteten Welt⁵⁾." Der "Heroismus des Leidens" aber, die Determiniertheit des Handelns bringen den Verfall des aktiven Moments im Drama.⁶⁾ Der Naturalismus brachte, neben der sozialen, noch die psychische Determiniertheit. Erleben und Handeln, denen im äußeren Leben ihr Platz versagt wurden, zogen sich nach innen.⁷⁾

Ausgehend von der Hegelschen dialektischen Identität

-
- 1) die nicht die Geschichtsphilosophie einbezieht
 - 2) Georg Lukács, Zur Soziologie des modernen Dramas, in: Archiv für Sozialwissenschaft, Bd.38, 1914, S.668.
 - 3) vergl.a. Benno von Wiese, Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel, a.a.O., S. 611.
 - 4) ebenda, S. 10
 - 5) ebenda, S. 611
 - 6) s.a. Georg Lukács, ebenda, S. 341
 - 7) vergl. Georg Lukács, ebenda, S. 685

von Form und Inhalt, wäre am Drama der Jahrhundertwende zu überprüfen, ob die Problemstellung der Moderne eine aristotelische Dramenstruktur überhaupt erlaubt, und weiter, die Darstellung welcher Prozesse die epische Dramaturgie fordert.

Peter Szondi hat in seiner "Theorie des modernen Dramas"¹⁾ auf diesen Umstand hin das naturalistische Drama, das die aristotelische Struktur beizubehalten versuchte²⁾, überprüft und ist zu bemerkenswerten Ergebnissen gekommen, die hier kurz erwähnt werden müssen. Szondi wies nach, dass z.B. I b s e n mit Hilfe seiner analytischen Dramentechnik, die eine aristotelische Struktur ermöglicht, nicht wie im sophokleischen "Ödipus" die Vergangenheit zur "Funktion der Gegenwart"³⁾ werden läßt, sondern im Gegenteil in der Gegenwart die Vergangenheit heraufbeschwört.⁴⁾ Szondi enthüllte also die dramatische Analysis Ibsens als ein künstliches Mittel, den Vergangenheitsstoff, der der epischen Gestaltung bedurft hätte, in die dramatische Gegenwart einzubeziehen, weiterhin als ein Mittel, die "Wahrheit der Innerlichkeit", die eines der Hauptthemen des ibsenschen Dramas ist, in aristotelischer Form zu dramatisieren - ein Widerspruch von Gehalt und Form, wie Szondi ausführt.⁵⁾ Bei den t s c h e c h o w schen Dramen weist Szondi ähnliches nach. Die Menschen Tschechows leben im Verzicht auf die Gegenwart, ihre Wirklichkeit ist die

1) Frankfurt a.M., 1956

2) In seiner der Wirklichkeit angenäherten Ort-Zeit-Identifikation (Holz, Schlaf), seiner nun vorwiegend psychologisch gegründeten Kausalität der Handlung und dem Ineinander des Handlungsverlaufs nimmt das naturalistische Drama die aristotelische Struktur an, durchbricht deren Sinn zugleich durch Einschränkung und Determination des Handelns. Der zumeist passive Held ist für das Vorwärtsdrängen des aristotelischen Dramas eine Hemmung, er bedingt ein Verharren im Zuständlichen.

3) Szondi, a.a.O., S. 24

4) ebenda, S. 24

5) ebenda, S. 25

der Erinnerung, des inneren Lebens. Auch Tschechow weicht also, mit Hilfe einer künstlich aufrechterhaltenen aristotelischen Dramaturgie, der epischen Gestaltungsweise aus, die dieser Thematik adäquat wäre.

Weit problematischer noch liegt der Fall bei Gerhart Hauptmann, der versuchte, nicht nur Vergangenheit und inneres Leben, sondern, in seiner sozialen Thematik, historische Prozesse durch die aristotelische Struktur zu erfassen. Die "Einheiten", die der Naturalismus von der Wirklichkeitsabbildung her erhalten wollte, standen in krassem Gegensatz zur Extensität der Schilderung, deren ein Geschichtsprozeß bedurft hätte. Einzig in den "Webern" und später in "Florian Geyer" zog Hauptmann die formale Konsequenz. Szondi hat den bei Hauptmann verborgenen oder doch nur latent vorhandenen "Erzähler" und "Auslöser der Situationen", das "epische Ich" (etwa Ioth in "Vor Sonnenaufgang") nachgewiesen, und Form- und Gehaltsverwirrung, die durch die formalen Inkonssequenzen entstehen, behandelt.¹⁾ Zu Szondis Argumenten wäre noch hinzuzufügen, dass Hauptmann, in der Nachfolge von Büchners "Woyzeck" der Dramatiker des passiven Helden ist, dessen Tat in der inneren oder äußeren Verstrickung erlischt. Auch dies wäre ein Moment, das einer nichtaristotelischen Form zur Gestaltung bedarf.

Im Gegensatz zu Hauptmann stellte Wedekind dem Naturalismus bereits neue dramatische Formen entgegen. Erwin Scheuer²⁾ nannte Büchners "Woyzeck" ein "balladeskes Drama". Wedekind fügte dem noch eine

1) Szondi, ebenda, S. 52 ff.

2) Akt und Szene in der offenen Form des Dramas, a.a.O., S. 61

parodistische Note zu: bei ihm erscheint das Drama in der Moritatenform. Die Gesellschaft, im naturalistischen Gesellschaftsstück ein angegriffenes, aber im Gegensatz noch anerkanntes Milieu, wird negiert durch das Anti-Gesellschaftliche der Zirkus-Sphäre, des Künstlermilieus. Das Artistische, das Tänzerische - für Wedekind ein Gegensatz zur herrschenden Gesellschaftsform - durchdringt den Bau des Dramas: der tänzerisch-pantomimischen Szene wird breiter Raum gegeben.¹⁾ Der Tradition des Sturm und Drang, des Grabbe, Büchner folgend, führte er in "Frühlingserwachen" die Szenentechnik der in sich geschlossenen Einzelbilder von starkem Stimmungsgehalt, die sich als Stadien eines Geschehens mosaikartig aneinanderfügen, fort. Nach dem "Liebestrank", wo sich die Pantomime ausbreitet, verfasste er reine Pantomimen, und, um den "Jahrmarkt" weiter zu konkretisieren, sprach er selbst nach Ausruferart zur Einleitung jedes Bildes eine Art epischer Titel: "Wie die Kaiserin Filissa ihrer Oberhofmeisterin ihre seelischen Leiden klagt, welche Heil- und Hilfsmittel ihr Leibarzt Didi Zeudus dagegen verordnet, und welche absonderliche Wahl die Kaiserin Filissa zur Begründung ihres Lebensglückes trifft."²⁾ Wedekind integrierte die Schauspielbühne durch die Varietébühne, die leichte Muse. Im Gegensatz zum Naturalismus betonte er das Theatralische, den Tanz, die Maske, Sinnenhaftigkeit und das Sinnliche; gegenüber der sich nicht mehr äußernden Innerlichkeit Gerhart Hauptmanns betonte er das zu Sagende und zu Sehende. Die innerliche Lyrik der naturalistischen Szene verwandelte er in die

1) z.B. "Der Liebestrank" I 8,13; II 6;
10,11,13,18

2) Kaiserin von Neufundland, 1. Bild

parodistische Moritatenballade; in Form der balladesken Szenentechnik näherte er sich der Kolportage¹⁾. Das alles bedeutet Konzentration eines bewußt epischen Elements in Verbindung mit einem bewußt theatralischen. Beides, das Epische wie das Theatralische, steht im Dienst der Parodie, es schafft eine *D i s t a n z* zum Bühnengeschehen, eine ironische Objektivität. Diese Elemente, die im wedekindschen Drama Raum gewannen; sollten für die nachfolgende Dramenform bedeutsam werden.

Von anderer Seite her durchbrach August S t r i n d b e r g den Naturalismus. Hier war es die Vision, das innere Bild, das die aristotelische Dramaturgie sprengte. Mit der Gründung des "Intimen Theaters" 1906 ging Strindberg zur Einakterform der Kammerspiele über: "Scheiterhaufen", "Brandstätte", "Wetterleuchten", "Gespenster-sonate". Man könnte diese Einakter als szenische Niederschläge je e i n e s Bildes bezeichnen.²⁾ Herrschend ist nicht mehr die Handlung; sie bekommt eine vermittelnde Funktion, sie wird Träger der Vision.³⁾ Vom "Kammertheater" geht konsequent die Entwicklung zum "Traumspiel" (1901-1902) und zu "Damaskus" (1897-1904) weiter. Wie in den Einaktern wird im "Traumspiel" naturalistische Dramaturgie von der inneren Vision durchbrochen; Kausalität und Logik weichen der Gesetzmäßigkeit des Traums, Zeit und Raum werden zu bloßen Requisiten, deren sich Strindberg bedient, um die Bereiche der Erinnerung, des Unbewußten, des Traums

1) z.B. "Musik".

2) Über Parallelerscheinungen in der modernen Lyrik und der modernen Malerei s. Hugo Friedrich, die Struktur der modernen Lyrik, a.a.O.; Werner Haftmann, Malerei im 20. Jahrhundert, München 1954.

3) Eugene O'Neill vollzog um 1920 einen ähnlichen Weg vom naturalistischen Stück zu den symbolischen Ballungen der Einakter. Vergl. Alan S. Downer, Fifty Years of American Drama, Chicago 1951; Edmond E. Gogay, Revolution in American Drama, New York, 1953.

bildlich-szenisch zu konkretisieren. Strindberg schreibt selbst: "Der Verfasser hat in diesem Traumspiel versucht, die unzusammenhängende aber scheinbar logische Form des Traumes nachzuahmen. Alles kann geschehen, alles ist möglich und wahrscheinlich. Zeit und Raum existieren nicht; auf einem unbedeutenden wirklichen Grunde spinnt die Einbildung weiter und webt neue Muster: eine Mischung von Erinnerungen, Erlebnissen, freien Einfällen, Ungereimtheiten und Improvisationen.- Die Personen teilen sich, verdoppeln sich, verdunsten, verdichten sich, zerfließen, sammeln sich. Aber ein Bewußtsein steht über allen, das ist das des Träumers; für das gibt es keine Geheimnisse, keine Inkonsequenz, keine Skrupel, kein Gesetz. Er richtet nicht, er spricht nicht frei, r e f e r i e r t nur."¹⁾ Hier spricht sich Strindberg selbst über die objektivierende Darstellung aus, der eine epische Haltung zugrunde liegt. Wie Szondi²⁾ festgestellt hat, fallen Traum- und Stationendrama in ihrer Struktur zusammen: "eine Szenenfolge, deren Einheit nicht eine einheitliche Handlung, sondern das identisch bleibende Ich des Träumers, beziehungsweise des Helden ausmacht." Der Träumer aber ist in diesem Fall das epische Ich, das referierend sich außerhalb der Handlung bewegt. Szondi hat darauf hingewiesen, dass im "Traumspiel" mehr die Form der Revue als des Traumes eingehalten sei.³⁾ "Seiner Revue-Struktur entsprechend kennzeichnet das Werk die Geste des Zeigens."⁴⁾ Hier wird der Tochter Indras die Welt gezeigt.

1) Ausgewählte Dramen, München 1926, Bd.4, S. 171.-
Gespernt MWK.

2) Theorie des modernen Dramas, a.a.O., S. 42

3) ebenda, S. 43

4) Dies darf ebenso als ein Hinweis auf die Bedeutung der Revue-Struktur der Wedekind-Stücke gelten, deren verobjektivierenden "Gestus des Zeigens", der später im Brechttheater eine so bedeutende Rolle spielen soll, durch den "Jahrmarkt" einführt.

Wedekind eroberte von der äußeren Bewegung her dem Theater eine neue Sinnlichkeit, Strindberg vollzog das gleiche durch das innere Bild, das zum eigentlichen Träger des Dramas wird. Das Weltanschauliche, Gedankliche bewegt sich zerstreut, ohne konkreten Mittelpunkt, Strindbergs neue Wirklichkeit ist die Vision. Das Bühnenbild ist nicht mehr Dekor, sondern symbolische Örtlichkeit und damit Gegenstand der Dichtung: Die Geheimnistür, die Tränengrotte mit Indras Ohr im "Traumspiel", der Wartesaal der Seelen in "Advent", Asyl und Rosenkammer in "Damaskus". Strindberg bereitete den Weg zum Expressionismus und weiter - zum Surrealismus vor. In "Nach Damaskus" breitet er, in einem riesenhaften szenischen Epos die "Stationen des Ich"¹⁾ aus. Bernhard Diebold hat als erster auf die Lächerlichkeit einzelner Details der wirklichen Handlung hingewiesen: das nicht eintreffende Geld, die pathologischen Schuldfragen, die familiären Quälereien - sie sind ebenso unwichtig wie die Frage der "Weltanschauung", die hier gestellt und auf so fragwürdige und schwankende Weise gelöst wird.²⁾ Entscheidend in "Damaskus" ist das Auftreten des Ichs als Gesamtdrama, d.h. das ganze Schauspiel mit Personen, Handlungsfäden, Ereignissen, Bildern, Dialogen ist nichts als der vielschichtige Monolog von Strindbergs eigenem Ich, seiner inneren Vision, er selbst wird zum "Raisonneur" seiner eigenen Vielfältigkeit.³⁾ Arzt, Bettler, Cäsar sind keine selbständigen Figuren, sie sind die "materialisierten Expressionen seines eigenen unsteten Ich und dessen widersprechenden Kräften."⁴⁾

1) Über Parallelerscheinungen in der modernen Lyrik, Hugo Friedrich, die Struktur der modernen Lyrik, a.a.O., S. 52 ff.

2) Vergl. auch Hugo Friedrich, a.a.O., S. 57

3) Bernhard Diebold, Anarchie im Drama, Frankfurt 3/1925, S. 127

4) ebenda

Der äußere Ablauf der Handlung und der Dialog geht über in die Form des Rituals; daher die immense epische Ausweitung der Form als "Trilogie" mit einer kreisartigen Handlung, die Szene für Szene von der Mitte aus sich wieder zum Ausgangspunkt rückbewegt, bis in Ausgang und Ende der Kreis geschlossen ist. In anderer Weise begegnen wir hier also wieder dem Form-Ausdruck, der sich schon in der parodistischen Lustspiel-Symmetrie von "Leonce und Lena" und in der gehetzten Szenenfolge des "Woyzeck" abzeichnete - eine Möglichkeit des nichtaristotelischen Dramas, die in der Folgezeit bedeutsam wird.

Im Gegensatz zu Strindberg, des visionären Darstellers der zerfallenden äußeren Wirklichkeit, wird Luigi Pirandello zu ihrem Reflektierenden.¹⁾ Sein ganzes literarisches Werk kreist um die Frage von Schein und Sein, von innerer und äußerer Realität, um das Gespaltensein des Menschen in der modernen Gesellschaft; seine Frage ist die nach der Maske. Wie für Büchner, wird für ihn das Theater zum Gleichnis der modernen Gesellschaft; das Theater wiederum ist ihm Mittel, sie zu dekonstruieren und den Abgrund zwischen Schein und Sein aufzudecken, der sich schon bei Büchner unheilvoll abzuzeichnen begann. - In "Jeder nach seiner Art" (Ciascuno a suo modo)²⁾ spielt, wie bei Tieck, sich das Theater im Theater ab. Ein Gesellschaftsstück wird dargestellt; in den Zwischenspielen unterhalten sich die "Zuschauer" (auf der Bühne) über das Stück, es entpuppt sich ein öffentlicher Skandal, der dritte

1) Über die Ursachen der Spaltung von Handlung und Reflexion, einem allgemeinen modernen Phänomen in der Kunst, s. Hugo Friedrich, a.a.O., S. 14.

2) Unveröffentlichtes Bühnenmanuskript des Alberti-Verlags, Berlin o.J.

Akt wird abgesagt. Pirandello schreibt: "Mit dieser Vorführung des Theaterkorridors und des Publikums, das dem ersten Akt der Komödie beigezogen haben soll, wird folgendes erzielt: jene Darstellung, die von Anfang an wie eine Angelegenheit des täglichen Lebens wirkte, entpuppt sich vor unseren Augen als eine kunstvolle Erdichtung..."¹⁾ Die Komödie auf der Bühne spiegelt also die Komödie der Gesellschaft; noch auf der Bühne wird sie als Komödie enthüllt und angeprangert.- In "Heinrich IV." übernimmt ein junger Adliger, der von seiner Umwelt für wahnsinnig gehalten wird, die Rolle Heinrichs IV. und spielt sie durch, bis man ihn von seinem "Wahnsinn" heilen will. Da stellt sich heraus, dass er garnicht wahnsinnig ist und die Rolle bewußt gespielt hat, um seine Umgebung zu entlarven. "Dieses Kleid", sagt er, "ist für mich das Zerrbild jenes anderen großen Possenspiels, dessen freiwillige Narren wir sind, wenn wir, ohne es zu wissen, uns in das verkleiden, was uns als Wirklichkeit erscheint."²⁾ Und er bleibt, der Außenwelt zum Trotz, weiter in der Maske. Bei Pirandello übernimmt das Theater die Rolle Hamlets, der sich die Maske des schauspielerischen Wahnsinns anlegt, um die Wahrheit zu erfahren; wie Hamlet wiederum benutzt Pirandello das Theater als Spiegel der Wirklichkeit, um die Scheinwahrheit dieser äußeren Wirklichkeit zu enthüllen. In seinem letzten, unvollendeten Werk, "Die Riesen vom Berge", sieht Pirandello die Dekouvrierung als vergeblich an. Hier zerbrechen die "Riesen vom Berge" (die Außenwelt) die Welt des Schauspiels, die ihnen die Wahrheit verkündet; die

1) Unveröffentlichtes Bühnenmanuskript des Alberti-Verlags, Berlin o.J., S. 23

2) Heinrich IV., unveröffentlichtes Bühnenmanuskript des Dreimasken-Verlags, Berlin 1942, S. 115

haben die "Rebellion der Puppen" mißverstanden." Ein trübes Fazit. Pirandello verzweifelte an seiner Aufgabe, weil er nicht - wie später Brecht - glaubte, die Welt mit Hilfe des Theaters verändern zu können.

In seinem bekanntesten Stück "Sechs Personen suchen einen Autor" (Sei personaggi in cerca un autore, 1921) stößt Pirandello am weitesten in das Formgefüge des modernen epischen Theaters vor. Im allgemeinen diskutiert Pirandello seine Themen, indem er sich der Form des Gesellschaftsstücks bedient. Zugespitzt formuliert, stellt er - wie der Naturalismus - mit dem Inhalt die Form infrage. In "Questa sera si recita a soggetto" (1930), in dem oben schon erwähnten "Ciascuno a suo modi" (1924) und in den "Sei personaggi" durchbricht er diese Form durch die "Theatersituation." Diese Theatersituation dient ihm als Diskussionsmodell, als Gleichnis, ferner als Möglichkeit, à la Tieck die jeweilige Handlung durch Reflexionseinschübe zu unterbrechen oder sie, in der Konfrontation, überhaupt aufzuheben. In den "Sei Personaggi" haben wir den Fall eines reinen Modelltheaters, d.h. Pirandello dramatisiert seine Gedanken anhand eines erdachten szenischen Modells, das, für sich genommen, nicht dramatisch tragend ist, es dient dem Gedankengang als eine Art Medium. Im Handlungsverlauf des Stücks dringen die "sechs Personen", die einen Autor suchen, in eine Schauspielprobe ein und führen dem Schauspielregisseur ihr Stück vor, in der Hoffnung, er möge sie auf der Bühne "verwirklichen." Die sechs Personen, die ein Autor erdacht hat, bedeuten die eigentliche, die innere Wirklichkeit; sie brechen in die Außenwelt der Schauspieler ein und überspielen sie an Intensität und Wahrhaftigkeit. In dem Moment, wo die innere Wirklichkeit zur äußeren wird, wo der Pistolenschuß des

Spiels eine "Person" faktisch tötet, fliehen die Schauspieler, hohle Schemen der äußeren Realität. Das ist ein Ende, aber keine Lösung. Der Zustand des Suchens nach einer Überbrückung der inneren und äußeren Wirklichkeit hält an.¹⁾ Formal betrachtet, läuft das Stück wie in anderer Art "Ciascuno a suo modi"²⁾ gleichzeitig auf zwei Ebenen ab. Die sechs Personen spielen ihr Stück den Schauspielern vor, die Handlung wird dauernd durchbrochen durch Einwürfe des Direktors und der Schauspieler, die Personen selbst fallen immerzu "aus der Rolle" und erklären sich; die Spaltung in die zwei Ebenen der inneren und äußeren Wirklichkeit (sechs Personen - Schauspieler) spiegelt sich noch einmal in der Spaltung der sechs Personen in die innere Wirklichkeit ihres Spiels und die äußere Wirklichkeit der Reflexion, d.h. der Erklärung und der Verbindung mit der Außenwelt der Schauspieler. Durch diesen ständigen Wechsel der Wirklichkeitsschichten, die einander gegenseitig aufheben, bekommt die Form etwas Freischwebendes, die Reflexion überspielt die Fabel, die selbst kolportagehaft und ohne Interesse ist.³⁾ - Pirandello schrieb, er habe diesen sechs Personen das Leben gegeben, habe aber

-
- 1) Szondis Interpretation der "sei personaggi" als "Spiel von der Unmöglichkeit des Dramas" (Theorie des modernen Dramas, a.a.O., S. 108 ff.) läuft der unsrigen parallel. Szondi interpretiert das Stück vom Formproblem des modernen Dramas her, während wir versuchen, den Untergrund, dem diese Problematik entspringt, aufzudecken.
 - 2) Hier grenzen sich die beiden Ebenen in Akten und Zwischenakten ab.
 - 3) Es zeichnet sich also deutlich das Zurücktreten der Fabel gegenüber der Reflexion ab - ein Moment, das im modernen epischen Drama bestimmend wird.

ihren Lebensgrund abgelehnt. Lebensgrund, das bedeutet, die Wirklichkeit der Gesellschaft. Die sechs Personen leiden an ihrer Nichtverwirklichung, die Nichtverwirklichung ist ihre eigentliche Tragödie. "Die Wahrheit, Herr, die Wahrheit", ruft eine der sechs Personen aus. "Nun ja", sagt der Schauspiel-direktor, "es wird die Wahrheit sein, aber Sie müssen begreifen, dass so etwas auf der Bühne unmöglich ist." Hier tut sich ein Abgrund auf, der der modernen Existenz immanent ist. Pirandello hat ihn bezeichnet.¹⁾

Pirandello war unter den Vorbereitern des modernen nichtaristotelischen Dramas der letzte große Dramatiker unserer Betrachtung. Das expressionistische Drama möchten wir übergehen und die Weiterführung der Elemente, die sich bei Wedekind, Pirandello und Strindberg Raum brachen, anhand der späteren Ausformungen behandeln, wo sie bereits größere Klarheit und Eindeutigkeit gewonnen haben.²⁾

-
- 1) Dazu Pirandellos Ausspruch: "Nietzsche hat gesagt, die Griechen hätten weiße Statuen vor dem Abgrund errichtet, um ihn zu verbergen. Ich dagegen zer-schlage sie, um ihn aufzudecken."
 - 2) Die expressionistische Ich-Dramatik (z.B. "Der Sohn" von Hasenclever, Leipzig 1917; "Der junge Mensch" von Hans Johst, München 1924; "Der Bettler" von Rein-hard Sorge, Berlin 1928) basiert auf Strindbergs "Nach Damaskus" (vergl. auch Peter Szondi, Theorie des modernen Dramas, a.a.O., S. 89 ff.); Die Simultan-bühne Bruckners und ihre Montagetechnik findet An-wendung in der gegenseitigen Interpretation der Szenen bei den Piscator- und Brecht-Inszenierungen und bei den späten Dramen Claudels; die symbolische Bedeutung des Bildes, die Gleichberechtigung der inne-ren Vision mit der äußeren Handlung, beides bei Strind-berg angelegt, wird in Franz Czokor, "Die Stimme" (Berlin o.J.), Walter Hasenclever, "Die Pest" (Berlin 1920) weitergeführt; Typisierung und Entindividuali-sierung der Figuren kommt besonders bei Reinhard Sor-ge, "Der Bettler" zum Ausdruck.

II. HAUPTTEIL

1. DIE "ZEIT DES WELTBILDES" UND IHR DRAMA

"Wurde nicht dort am runden Tisch eine Kritik der Tradition auf die Tagesordnung gesetzt, die das Ergebnis der Zerstörung von Lebenswerten war, welche lange für unverbrüchlich gegolten, und war nicht ausdrücklich die Bemerkung gefallen..., dass diese Kritik sich notwendig gegen herkömmliche Kunstformen und -gattungen, zum Beispiel gegen das ästhetische Theater kehren müsse, das im bürgerlichen Lebenskreis gestanden habe und eine Angelegenheit der Bildung gewesen sei? Nun denn, vor meinen Augen vollzog sich die Ablösung der dramatischen Form durch eine epische - und zwar in einem Geist, einer zu Grunde liegenden Gesinnung, die sehr genau mit den absprechenden Urteilen meiner Interlokutoren in der Martiusstrasse über die Lage des Individuums und alles Individualismus in der Welt übereinstimmte: einer Gesinnung, die, am Psychologischen nicht länger interessiert, auf das Objektive, auf eine Sprache drang, welche das Absolute, Bindende, Verpflichtende ausdrückte und sich folglich mit Vorliebe die fromme Fessel prä-klassisch strenger Formen auferlegte."

Thomas Mann¹⁾

Die Geschichte des Dramas, welche die mannigfachsten nichtaristotelischen Dramaturgien verzeichnet, läßt keinen Zweifel darüber, dass es mehrere Beweggründe zur nichtaristotelischen Bauweise geben muß. Man kann jedoch feststellen, dass in den meisten Fällen epischer Dramaturgie Stoffe von größerer räumlicher und zeitlicher Ausdehnung gestaltet werden. Dieser

1) Doktor Faustus, Berlin 1954, S. 504 f.

Tatsache entspräche Schillers Satz, dass die Tragödie¹⁾ nur einzelne außerordentliche Augenblicke der Menschheit, das Epos dagegen das Beharrliche, ruhig fortbestehende G a n z e²⁾ derselben behandelt. - Szondi hat in seiner "Theorie des modernen Dramas", fußend auf Hegels "Vorlesungen über Ästhetik", untersucht, unter welchen ausschließlichen Bedingungen das "Drama" überhaupt möglich ist.³⁾ Er kommt zu dem Ergebnis, dass das "Drama" 1. auf den zwischenmenschlichen Beziehungen⁴⁾ beruht, dass es 2. der Ort des freien Sich-Entschließens ist, dass es 3. absolut und primär ist - worunter Szondi versteht: es kennt keine Bezüge außer sich - und 4. in einer absoluten, kausal begründeten Raum-Zeit-Einheit abspielt. Die Gestaltungskrise, in die das "Drama" um die Jahrhundertwende geriet, analysiert Szondi als eine Krise der Thematik und weist nach, dass die Zeit nach Gestaltung von Stoffen verlangte, die epischen Charakter hatten, deren Umsetzung in die aristotelische Struktur nur durch ein bestimmtes Manövrieren überhaupt möglich war.⁵⁾

1) In unserem Sinne die Tragödie aristotelischer Dramaturgie

2) Gesperrrt MWK

3) a.a.O., S. 12 ff.

4) Die vorliegende Arbeit nimmt ihren Ausgang von der Unterscheidung zwischen "aristotelischer" und "nichtaristotelischer" Dramen s t r u k t u r ; Szondi geht mit seinem Dramenbegriff auf die Renaissance zurück; die Charakteristika, die er für das Drama der Neuzeit findet, stimmen mit dem, was wir unter "aristotelischer" Struktur verstehen, überein. Einschränkend wäre zu bemerken, dass die "zwischenmenschliche Beziehung" des antiken Dramas gegenüber den transzendentalen stärker zurücktritt; der zwischenmenschliche Bereich ist hier mehr die Ebene des Auszugs dieser transzendentalen Beziehung.

5) a.a.O., S. 17 ff.

Die Krise der klassisch-aristotelischen Dramaturgie rief eine Menge experimenteller Dramen auf den Plan, die von der traditionellen Ästhetik, wenn überhaupt, mit Mißtrauen beobachtet wurden. Heute wo diese Experimente sich durch große Dramatiker bestätigt sehen, ist es an der Zeit, sich Rechenschaft über die neuen dramatischen Formen zu geben, die sie hervorgebracht haben. Wenn der "moderne Stoff", wie schon Goethe empfand, der nichtaristotelischen Dramaturgie bedarf, so hat man in den einzelnen Fällen zu fragen, welcher Art dieser Stoff sei. Die Feststellung, die wir oben in Bezug auf die Geschichte des nichtaristotelischen Dramas machten, läßt sich für das moderne epische Drama wiederholen. Auch hier handelt es sich - vorwiegend - um die dramatische Gestaltung von Stoffen, deren Blickpunkt auf eine Gesamtsituation, auf eine Totalität von räumlicher- und zeitlicher Ausdehnung gerichtet ist. Bei der Frage, welcher Art diese Totalität sei, kommt uns die Interpretation Martin Heideggers in den "Holzwegen"¹⁾ zu Hilfe, die unsere Welt als die "Zeit des Weltbildes" definiert. Unter "Welt" versteht Heidegger die "Benennung des Seienden im Ganzen." "Der Name ist nicht eingeschränkt auf den Kosmos, die Natur. Zur Welt gehört auch die Geschichte... Dieser Bezeichnung ist mitgemeint der Weltgrund, soviel wie seine Beziehung zur Welt gedacht wird." Heidegger erläutert, dass "Weltbild" das Gemälde vom Seienden im Ganzen, so, wie es für uns maßgebend und grundlegend ist" bedeutet - das als System vorliegt, "worauf der Mensch sich einrichtet." Er unterscheidet das griechische "Vernehmen" und das neuzeitliche "Vorstellen", worin sich der "Mensch über das Seiende ins Bild setzt." "Indem aber der

) Frankfurt a.M., 1950

Mensch sich dergestalt ins Bild setzt, setzt er sich selbst in die Szene, d.h. in den Umkreis des allgemein und öffentlich Vorgestellten... Entscheidend ist, dass der Mensch diese Stellung eigens als die von ihm ausgemachte selbst bezieht, wie willentlich als die von ihm bezogene innehält und als den Boden einer möglichen Entfaltung der Menschheit sichert."

"Sobald die Welt zum Bilde wird", fährt Heidegger fort, "begreift sich die Stellung des Menschen als Weltanschauung... Das neuzeitliche Verhältnis zum Seienden in seiner entschiedenen Entfaltung wird zur Auseinandersetzung von Weltanschauungen und zwar nicht beliebiger, sondern allein jener, die bereits äußerste Grundstellungen des Menschen mit der letzten Entschiedenheit bezogen haben... Für diesen Kampf der Weltanschauungen und gemäß dem Sinne dieses Kampfes setzt der Mensch die uneingeschränkte Gewalt der Berechnung, der Planung und der Züchtung ins Spiel. Die Wissenschaft als Forschung ist unentbehrliche Form dieses Sicheinrichtens in der Welt, eine der Bahnen, auf denen die Neuzeit mit einer den Beteiligten unbekannten Geschwindigkeit ihrer Wesenserfüllung zurast."

Wenn wir in diesem Sinn unsere Zeit als die Zeit des Weltbildes und der Weltanschauung deuten wollen, so wäre das Theater, das sich zum Podium dieser Anschauungen macht, als Weltanschauungstheater zu begreifen. Weltanschauung kann in der aristotelischen wie in der nichtaristotelischen Dramaturgie ihre dramatische Form finden. In der aristotelischen Dramaturgie stellt sie sich dar in der individuellen kämpferischen Auseinandersetzung, die auf der Ebene der "zwischenmenschlichen Beziehung" (Szondi) aufgetragen wird; die nichtaristotelische Dramaturgie gibt Gelegenheit, das Weltbild als Ganzes aufzurollen und

in einer Totalität überschaubar zu machen, die die außerpsychologischen Bereiche - wir nennen die geschichtlichen und transzendenten - miteinbezieht. Die nichtaristotelische Dramaturgie kennt zweierlei Formen zur Darstellung eines Weltbildes: sie umreißt eine geschichtliche Gesamtsituation (Büchners "Danton"), oder sie bringt das Gesamtweltbild anhand eines beispielhaften Modells (Calderons "Großes Welttheater"). Ein solches Modell, wie wir es z.B. im Calderonschen Auto sacramentale finden, kann sich Raum und Zeit, Ereignisse und Einzelsituationen unbekümmert verfügbar machen, je nachdem wie es sie zur Darstellung des Weltbildes ihrer bedarf.¹⁾ Das moderne Weltanschauungstheater, wie es sich seit den Formexperimenten der Jahrhundertwende präsentiert, kennzeichnet aber noch ein besonderes Moment, worin seinen Niederschlag findet, was Heidegger mit "System" bezeichnet, zu dessen Verwirklichung der Mensch "die Gewalt der Berechnung und der Züchtung" ins Spiel rücke - das Moment der Beeinflussung und Belehrung. Im Dienste dieser Belehrung steht eine weitere Erscheinung, die es zwar immer im Theater gegeben hat, der wir aber im modernen epischen Theater in einer besonderen Form begegnen: die *R e f l e x i o n*, die Betrachtung, der Kommentar. Das moderne epische Theater ist, wie Walter Benjamin es ausgedrückt hat, ein Theater, das den Betrachter zum eigentlichen Helden

1) Selbstverständlich kann auch das "Weltbild des Inneren", das Strindberg im "Traumspiel" und "Nach Damaskus" möglich machte, aus der Sicht des Traumes und des Unterbewußten in gleicher epischer Weise mit Raum und Zeit verfahren und ein "Modell" bilden - eine Möglichkeit, die hier zunächst ausgeklammert und später eingehend behandelt werden soll, um innerhalb des "Weltanschauungstheaters" die gedanklichen Linien nicht zu verwirren.

macht. Zwischen Bühne und Zuschauer drängt sich das "epische Ich" (Szondi), der "Darüberstehende", der "Sänger", der "Erzähler", der "Spielleiter" - oder wie er in den verschiedenen epischen Dramen genannt werden mag. Er ist der Überschauper der Ereignisse, nicht nur der der Bühne, sondern der Ereignisse überhaupt; er ist es, der den epischen Gang der Handlung bestimmt, indem er, um zu seiner "Lehre" ein Beispiel zu finden, sich Räume und Zeiten verfügbar macht, Gestalten und Geschehnisse, die zur Illustration des Beispiels dienen, nach ihrer Wichtigkeit zur Demonstration der "Lehre" aussucht, er ist es, der den Mittler zwischen Bühne und Zuschauerraum bildet, die Bühnenhandlung "von oben her" betrachtet und kommentiert; er ist es, der sich mit der Reflexion direkt an die Zuschauer wendet und sie in seine Betrachtung einbezieht.¹⁾ In dem Maße, wie der "Erzähler" den Zuschauer in seine Betrachtung verflcht, distanziert er ihn vom Bühnengeschehen selbst. Dem Betrachtenden wird die Handlung überschaubar: sie entfernt sich von ihm. Diese Distanz objektiviert und entindividualisiert zugleich die Personen der Handlung, das psychologische Moment entfällt²⁾; sie sind Figuren, die teils als

-
- 1) Um seine "epische" Funktion zu verdeutlichen, kann man den "Erzähler" des modernen epischen Theaters durch Goethes Beschreibung des "Rhapsoden" ("Über epische und dramatische Dichtung") charakterisieren: "Die Behandlung des Ganzen betreffend", schreibt Goethe, "wird der Rhapsode, der das vollkommen Vergangene vorträgt, als ein weiser Mann erscheinen, der in ruhiger Besonnenheit das Geschehene übersieht; sein Vortrag wird dahin zwecken, die Zuhörer zu beruhigen, damit sie ihm gern und lange zuhören, er wird das Interesse egal verteilen... er wird nach Belieben vorwärts und rückwärts greifen und wandeln..."; vergl. auch Brecht, Schriften zum Theater, a.a.O., S. 61.
 - 2) Vergl. den Satz aus "Dr. Faustus" von Thomas Mann zu Beginn unseres Kapitels.

Typen, teils als Vertreter einer Menschengruppe agieren.¹⁾

In der Geschichte des Dramas begegneten wir der Spaltung zwischen Handlung und Diskussion der Handlung, also der Illusionsdurchbrechung der Bühnenhandlung durch Diskussion, bei Tieck und Pirandello. Sie begegnete uns gleichzeitig mit der Spaltung "Maske und Gesicht", die wir wiederum im Büchnerschen Drama diskutiert sahen, allerdings in die dramatische Handlung eingebaut und nicht, wie bei Tieck und Pirandello, die dramatische Form selbst bestimmend. Wir interpretierten ihre Ursache als Konsequenz einer bestimmten geschichtlichen und gesellschaftlichen Situation. Diese Aufspaltung in Aktion und Reflexion beginnt nun in der gesamten modernen Kunst eine Rolle zu spielen, sie ist gewissermaßen der modernen Kunst als eines ihrer Phänomene immanent.²⁾ Das Entscheidende für das moderne Weltanschauungstheater ist nun, dass diese "Spaltung", die als Erscheinung vorhanden ist, als Mittel zur Belehrung und Betrachtung, zum Kommentar nutzbar gemacht wird.³⁾⁴⁾ Es muß also streng unterschieden werden zwischen der Reflexion der Monologe etwa "Wallensteins" - die als Ruhe- und Entscheidungs-, ja meist Drehpunkte der Handlung auftreten und die Reflexion der in die Handlung verwobenen Figur bringen - und der Reflexion des modernen "Ansagers" und "Erzählers".

1) Darüber Näheres in den Kapiteln über die einzelnen Autoren.

2) Darüber nähere Untersuchungen in Bezug auf die moderne bildende Kunst bei Werner Haftmann, Malerei im 20. Jahrhundert, a.a.O.; in Bezug auf den modernen Roman bei Theodor W. Adorno, Form und Gehalt des zeitgenössischen Romans, in: Akzente, Jg. 1954, Nr. 5; in Bezug auf die moderne Lyrik bei Hugo Friedrich, Die Struktur der modernen Lyrik, a.a.O., S. 38, 146 ff.

3) Vergl. Brenat, Schriften zum Theater, a.a.O., S. 47.

4) Neben dem Kommentar beim modernen Weltanschauungstheater erscheint die Reflexion parallel der Handlung noch in Brechts "Seltsamem Zwischenspiel", einem Versuch, den "inneren Monolog" James Joyces auf das Drama zu übertragen. Eine Untersuchung darüber findet sich bei Peter Szondi, Theorie des modernen Dramas, a.a.O., S. 111 ff.

die parallel der Handlung und außerhalb der Handlung verläuft; ja, diese Betrachtung entspringt sich sogar als der Faden, an welchem der gesamte dramatische Bau aufgehängt ist. Die Vorgänge komplizieren sich noch weiter dadurch, dass es innerhalb der Handlung im Sinne des älteren Dramas auch die eingebaute Reflexion gibt und neben dieser noch einmal die Reflexion parallel der Handlung: die dramatischen Figuren selbst "fallen aus der Rolle", wenden sich an das Publikum mit direkten Adressen, Songs, Betrachtungen. Die Illusionsdurchbrechung kann also in doppelter Form auftreten, sogar in dreifacher Form, wenn die Aus-der-Rolle-Fallenden wiederum mit dem Spielleiter oder "Erzähler" in eine Sonderdiskussion (außerhalb der Handlung) verfallen, wie es etwa in Thornton Wilders "Kleiner Stadt" der Fall ist.

Wir stellten fest, dass im modernen epischen Theater die Betrachtung die Handlung bestimmt, während sich im älteren Drama die Betrachtung an die Aktion anschließt, die "Gesamtidee" des Dramas aber, oft ohne eingeschaltete Reflexion, aus dem Gesamtdrama selbst hervorgeht. Die Überordnung der Betrachtung im modernen Drama aber zeitigt noch weitere Formkonsequenzen. Die das Beispiel gebende Bühnenhandlung kann sich derart der Betrachtung unterordnen, dass sie nur noch eine Situation, einen Zustand illustriert. Die Handlung wird so zu einem Zeremoniell des im Heideggerschen Sinne "vorgestellten" Weltbildes, zum zuständlichen Bild, das die Betrachtung ausschmückt. Dieses Bildhafte der Bühnenhandlung selbst erzeugt eine weitere Aufspaltung von Aktions- und Sprachverlauf: was der Erzähler bespricht, wird auf der Bühne in reiner Pantomime illustriert. In welcher mannigfaltiger Art all diese Formelemente im modernen epischen Drama auftauchen können, soll später behandelt werden. Hier seien sie zunächst einmal aufgezählt, in Form von

Tabellen in einen grundsätzlichen Zusammenhang gebracht und dem aristotelisch gebauten Weltanschauungstheater gegenübergestellt. Es ergeben sich folgende Gegensätze

I.

<u>Das aristotelische Weltanschauungs- theater</u>	<u>Das nichtaristotelische Welt- anschauungstheater</u>
Der Held ist die Hauptfigur	Der Betrachter ist die Haupt- figur
Die Handlung ist führend	Die Betrachtung ist führend
Die Handlung bestimmt die Be- trachtung	Die Betrachtung bestimmt die Handlung
Die Betrachtung ist in die Hand- lung eingebaut	Die Betrachtung läuft der Handlung parallel
Drama und Fabel sind eins	Einklammerung der Fabel durch den Erzähler
Die Öffentlichkeit wird zur Diskussion gezogen	Die Öffentlichkeit wird besti
Der Zeitverlauf ist immanent	Der Zeitverlauf wird bewußt gemacht
Vorwärtsstrebende Handlung	Bild, Zustand, Zeremoniell
Ausschnitt eines Geschehens	Das gesamte Geschehen
Raum-Zeit-Zusammendrängung	Ausdehnung in Raum und Zeit
Gewicht auf der zwischenmensch- lichen Beziehung	Gewicht auf dem "Überindivi- duellen"
Handlung wird dem Zuschauer emotionell nahegebracht	Handlung wird vom Zuschauer entfernt

II.

Spaltungsverlauf innerhalb des modernen epischen
Theaters

Handlung	Betrachtung
Schauspieler	Ansager (Erzähler, Spielleiter)
Aktionsverlauf(optisch)	Sprachverlauf (akustisch)
Szene	Proszenium
Dauer	Verweis auf Dauer
Raum	Verweis auf Raum
Lehre	Beispiel

1) Im Sinne der heideggerschen "Weltanschauung"
ist auch das schillersche Drama als Weltan-
schauungstheater zu begreifen.

Zur Veranschaulichung der beiden Tabellen lassen wir eine Betrachtung eines aristotelisch gebauten Dramas und eines nichtaristotelischen modernen Weltanschauungstheaters folgen, nämlich einen Vergleich von Schillers "Don Carlos" mit Brechts "Kaukasischem Kreidekreis."

Im "Don Carlos" läßt Schiller, der aristotelischen Bauweise gemäß, den Konflikt im zwischenmenschlichen Bereich abspielen; der geschichtliche Boden der Ereignisse dient als Untergrund. Der Gang der Handlung wird bestimmt durch die Intrigen, das unentrinnbare Gewebe der Interessen der verschiedenen Figuren, das sich bis zum Konflikt verdichtet und die Katastrophe auslöst. Das innere Gewebe der Handlung bestimmt den Bau. Die Szenen greifen, in Bezug auf Raum und Zeit, zahnradartig ineinander. Das Drama schließt nur einen größeren Ortswechsel ein: der erste Akt spielt in Aranjuez, die übrigen Akte am Hof zu Madrid.¹⁾ Dieser größere Ortswechsel Aranjuez-Madrid wird durch den kausal konsequenten Handlungsfortlauf überbrückt: in der letzten Szene des ersten Aktes entschließt sich Carlos, Philipp um die Führung der Niederlande zu bitten, zu Beginn des zweiten Aktes führt er diesen Entschluß aus. Während der folgenden Akte bewegen sich die Ortswechsel innerhalb des königlichen Schlosses; die Aktionen, die den Ortswechsel bedingen, laufen zeitlich anschließend²⁾ oder parallel, d.h. gleichzeitig³⁾. Örtliche oder zeitliche Zwischenräume werden durch die

1) Von der Kartäuserklosterszene (II,14) abgesehen, die als örtliche Zwischenszene anzusehen ist.

2) II,4; II,7; III,6; IV,13; IV,18; V,1; V,2.

3) II,10 schließt an; II,5,6 ist als gleichzeitig zu denken mit Szene 7 - 9; II,14 kann gleichzeitig oder anschließend gedacht werden; IV,4 gleichzeitig mit IV,1-3; IV 7 gleichzeitig mit Szene 4-6 oder auch anschließend an diese; ebenso IV,13,14,15,20.

konsequent weitertreibende Handlung überbrückt und unmerklich gemacht, so dass der Eindruck einer entschlossen vorwärtsdrängenden Handlung entsteht, die keinen Ausweg und keinen Ruhepunkt erlaubt. Die von Schiller dramatisierten Situationen der Handlung entsprechen dem Raum-Zeit-Verlauf des vorgestellten Geschehens; das Geschehen wird räumlich und zeitlich in e i n e n geschlossenen Ablauf konzentriert. Als immanente Ruhepunkte¹⁾ sind anzusehen: Erzählungen²⁾, Rückerinnerungen³⁾, Monologe⁴⁾, ideenmäßige Auseinandersetzungen.⁵⁾ Sie sind eingebaut in das Gewebe der Handlung; sie verzögern sie nicht: sie sind die entscheidenden Antriebs- und Drehpunkte für den Fortgang. Die schillersche Staatsidee ist ebenso dramatisch eingebaut. Ihre Darlegung (II,10) in dem Gespräch Philipp-Posa ist dramaturgisch und handlungsmäßig ein Durchgang und Kulminationspunkt zugleich: Die Begegnung Philipp-Posa löst den tragischen Vorgang endgültig aus und bestimmt ihn. Die Idee ist also eingewoben, ist immanenter Bestandteil der Handlung.

Welch grundsätzlich andere Formung hat das Weltanschauungstheater Brechts? Der " K a u k a s i s c h e K r e i d e k r e i s " besteht aus drei selbständigen Teilen: dem Vorspiel, der Geschichte der Magd Grusche und der Geschichte des Richters Adzduk. Teil zwei und

1) d.h. nicht Unterbrechungen der Handlung

2) z.B. IV,21. Die Erzählung Posas

3) z.B. I,2. Die Erzählung Carlos

4) z.B. III, 1,5,9; IV,6

5) III,10; V,10

drei stehen in einem engeren Zusammenhang, sie sind beide als gleichzeitig spielende Vorgeschichte zum 5. Bild, der Gerichtsszene, zu denken, die beide Geschichten vereint. Das Vorspiel bringt die "Lehre", das eigentliche Stück das Beispiel. Im Vorspiel wird gezeigt, wie russische Bauern in ihr von den Deutschen zerstörtes Dorf zurückkehren und eine Diskussion durchführen. Die ehemaligen Bewohner wollen ihr Tal zurückhaben und wieder aufbauen, die Nachbarkolchese jedoch will es für eine Bewässerungsanlage benutzen. In der Diskussion ist sie Sieger, weil der Plan der Bewässerungsanlage am meisten zur Fruchtbarmachung des Tals beisteuert. Zur Feier der glücklich abgeschlossenen Debatte findet ein Festspiel statt, das die Diskussionsteilnehmer selbst eingeübt haben. Es ist die alte chinesische Sage vom "Kreidekreis", die sie "in veränderter Form" vorführen. Die Veränderung der Fabel ist eine Veränderung auf den ideologischen Zweck hin.¹⁾ Mit diesem Festspiel soll der Lehrsatz bekräftigt werden, dass nicht die angestammten Rechte - im Vorspiel die Rechte auf das Tal - maßgebend sind; das Tal bekommt der, der am meisten "damit machen kann." Im Hauptteil, dem "Kaukasischen Kreidekreis", bekommt nicht die natürliche Mutter, die ihr Kind im Stich gelassen hat, das Kind durch den Richter zuerteilt, sondern die Magd Grusche, die sich des Kindes unter Lebensgefahr aufopfernd angenommen hat. Die Moral des Schlusses, die Vorspiel und Hauptteil wieder zusammenführt, lautet:

"Ihr aber, ihr Zuhörer

Der Geschichte vom Kreidekreis, nehmt zur Kenntnis
die Meinung

Der Alten, dass da gehören soll, was da ist

Denen, die für es gut sind, also

Die Kinder den Mütterlichen, damit sie gedeihen

Die Wagen den guten Fahrern, damit gut gefahren wird.²⁾

Und das Tal den Bewässerern, damit es Frucht bringt.

1) Hier reflektiert sich das brechtsche epische Theater selbst. Es wird zugleich vorgeführt: die Nutzenanwendung des Lehrtheaters im sozialistischen Staat.

2) Versuche Heft 13, Berlin 1954, S. 95

Die Einrahmung der Fabel geschieht durch den Sänger, der mit seinen Musikern auf dem Proszenium sitzt und die Geschichte von der Magd Grusche und dem Richter Adzduk vorträgt und kommentiert. Die Ereignisse, die ihm der dramatischen Vergegenwärtigung für wert erscheinen, drängt er nicht in ein Handlungskonzentrat, sondern reiht sie wie Perlen an die Schnur seiner Erzählung. Raum und Zeit überbrückt er kommentierend, er "verweist" auf sie; die Handlung unterbricht er an beliebigen Stellen, kommentiert, schildert, ruht aus, durchdringt sie. Die einzelnen Bilder tragen, als Hinweis auf den epischen Verlauf der Fabel Titel, z.B. "Das hohe Kind", "Die Flucht in die nördlichen Gebirge", "Die Geschichte des Richters" usw. Der epische Gang erlaubt zugleich die Schilderung und Kommentierung der Gesamtsituation des Bürgerkriegs, seiner Ursachen und seiner Auswirkung. Die Kommentare zu dieser Situation geben teils der Sänger, teils die Personen des Spiels.- In die Geschichte des Richters hat Brecht eine Art episches Theater im epischen Theater eingebaut: in der Szene, in der der Neffe des Fürsten Katzbeki vor den Panzerreitern seine Tüchtigkeit als Richter erweisen soll und Adzduk ihn prüft, indem er selbst den Großfürst spielt und auf geschickte Weise den Großfürsten verurteilen läßt. Er enthüllt so die ganze Situation und gibt den Panzerreitern eine Art weltanschaulichen Unterricht zur Erläuterung der politischen Machenschaften des Fürsten. Er spielt den Großfürsten, bleibt aber zugleich Adzduk und kommentiert die Handlungen des Großfürsten in der Art der Darstellung oder indem er hin und wieder "aus der Rolle fällt". - Die "Geschichte des Richters", die, nach Abbruch der Geschichte der Grusche, wieder auf die Ausgangssituation des ersten Bildes zurückgreift und erst nach ihrem Ablauf wieder in die Geschichte

Sie leiten die Liebeszene zwischen der Magd Grusche und dem Soldaten Simon ein. Danach der Sänger:

"Die Stadt liegt stille, aber warum gibt es
Bewaffnete?
Der Palast des Gouverneurs liegt friedlich,
aber warum ist er eine Festung?"

Diese Worte werden wieder, in der Spaltung von Sprach- und Aktionsverlauf, durch eine pantomimische Szene auf der Bühne, die die ersten Anzeichen von Aufruhr in der Stadt ankündigt, illustriert. Der Gouverneur kommt wieder aus der Kirche, der Sänger ergreift das Wort zu einem Kommentar:

"O Blindheit der Großen! Sie wandeln wie Ewige
Groß auf gebeugten Nacken..."

Hier findet sich also, innerhalb der Spaltung von Rede und Aktion, auch noch die Spaltung von Aktion und Kommentar. Es folgt die Szene mit der Flucht der Gouverneursfrau, die ihr Kind zurückläßt. Im Abmarschtrubel verloben sich die Magd Grusche und der Soldat Simon. Der erzählerische Gang der Handlung erlaubt der Magd Grusche ein lyrisches Innehalten in einem Gedicht:

"Simon Chachava, ich werde auf dich warten.
Geh du ruhig in die Schlacht, Soldat..."

Die Gespräche der Dienstboten geben den Aufruhr in der Stadt wieder, berichten von der Hinrichtung des Gouverneurs. Alles flieht, nur das Kind und die Magd Grusche bleiben zurück.

Der Sänger trägt ein Ineinander von Schilderung und Reflexion vor, während Grusche das Kind betrachtet. Auf die vorüberrinnende Zeit verweist er:

"Lange saß sie bei dem Kinde
Bis der Abend kam, bis die Nacht kam
Bis die Frühdämmerung kam..."

Dann nimmt Grusche das Kind zu sich. -

"Der kaukasische Kreidekreis" stellt unter den vielfachen Formmöglichkeiten des modernen epischen Theaters nur eine, wenn auch sehr charakteristische Möglichkeit dar, die uns Gelegenheit zu einigen grundsätzlichen Hinweisen gab. Weitere Formkonsequenzen sollen in den nächsten Kapiteln untersucht werden.

2. DAS EPISCHE THEATER BERTOLT BRECHTS .

Theorie und Drama.

Bertolt Brecht ist der einzige unter den modernen epischen Dramatikern, dessen Werk von bedeutenden theoretischen Arbeiten begleitet ist. Diese theoretischen Arbeiten umfassen, **auf dem Boden** eines sehr persönlich verstandenen Marxismus¹⁾, nicht nur eine Dramaturgie des modernen Dramas, sondern auch eine Aufführungstheorie; sie stellen also in sich ein vollständiges Theatergebäude dar, worin Brecht seine Erfahrungen als Politiker, Dramatiker, Dramaturg und Regisseur niederlegte. Die einzelnen theoretischen Schriften Brechts gehen immer vom Gesamtkomplex seines Theaters aus, sie behandeln dramaturgische und theaterpraktische Überlegungen nicht isoliert, weshalb man selten den Begriff des epischen Dramas findet; meistens wird vom epischen Theater gesprochen. - Unsere Untersuchung dient vorwiegend der Dramaturgie, wir werden indes die Theatertheorie zur Ergänzung und Erläuterung hier und dort einbeziehen müssen, zumal sie bei Brecht nicht von den dramaturgischen Überlegungen zu trennen ist.

Wie bekannt empfing der junge Brecht bedeutende Anregungen von den Versuchen Erwin Piscators am "Proletarischen Theater", an denen er selbst zum Teil mitarbeitete. In der "Theorie des modernen Dramas" hat Peter Szondi darauf aufmerksam gemacht, dass der dramaturgische Strukturwandel, der im Drama notwendig wurde, um historische Prozesse in ihren Hintergründen und Zusammenhängen darzustellen, sich zunächst auf dem Gebiet

1) Vergl. die Kritik in Ernst Schumacher, Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts 1918-1933, Berlin 1955; ferner Walter Jens, Protokoll über Brecht, in: "Merkur", Oktober 1956.

der Inszenierung vollzog¹⁾, da ein entsprechendes Drama noch nicht vorhanden war. "Vielleicht", schreibt Piscator selbst,²⁾ "ist die ganze Art meiner Regie nur entstanden aus einem Manko der dramatischen Produktion."³⁾ So ergaben sich dramaturgische Überlegungen, die in verwandelter Form im Brechttheater wieder auftauchen. Weltbild und Weltplanung der kommunistischen Revolution verlangten nach einem Theater, das aus mehreren Gründen einer nichtaristotelischen Dramaturgie bedurfte⁴⁾. Den ersten Grund nannten wir schon: die einzelne vergewärtigte Szene sollte in ihren sozialen und politischen Zusammenhängen gezeigt, und statt eines bestimmten Ausschnittes, den das aristotelische Drama bringt, ein komplexes Weltbild dargestellt werden.⁵⁾ Zweitens war ein pädagogisches Theater erforderlich, das mit Hilfe von Kommentaren die Richtung des zu Lehrenden angab⁶⁾; drittens verlangte man nach einem "wissenschaftlichen", überindividuellen, objektiven Theater, das sich durch eine epische Dramaturgie am ehesten gewährleisten ließ. Die Anregungen zu diesen Überlegungen gingen von der

1) a.a.O., S. 92

2) Das politische Theater, Berlin 1929, S. 128

3) Dieses "Manko der dramatischen Produktion" bestand auch im Theater der russischen Revolution, wo man sich mit "Dramatischen Zeitungen" und der Umarbeitung älterer Stücke für die politische Bühne behalf - Verfahren, die auch Piscator übernahm. (vergl. Joseph Gregor, René Fülöp-Miller, Das russische Theater, 1928; Alexander Tairoff, Das entfesselte Theater, Potsdam 2/1927; P.M. Kerschenzew, Das schöpferische Theater, Hamburg 1922; Artur Holitscher, Das Theater im revolutionären Rußland, Berlin o.J.)

4) Dass die stalinistische Kunstdoktrin wieder das naturalistische Theater forderte und Stanislawsky kanonisierte, ist eine Frage anderer Art. Darüber bei Juri Jelagin, Die Zähmung der Künste, Stuttgart 1951.

5) s. Erwin Piscator, Das politische Theater, a.a.O., S. 47 f.

6) s. Erwin Piscator, ebenda, S. 41

Discatorbühne aus, ihre bedeutende dichterische und lenkerische Ausformung erhielten sie bei Brecht. In seiner theoretischen Schrift "Kleines Organon für das Theater"¹⁾ legt Brecht die Grundlagen seines naturwissenschaftlich bestimmten marxistischen Weltbildes dar²⁾; er beschreibt, wie dieses Weltbild notwendig den Plan zur Umorganisierung der sozialen Ordnungen einschlieÙe und welche Funktion hierbei dem Theater zukommt. In Weiterführung und Ausformung der schillerschen Theatertheorien, insbesondere des "Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen" proklamiert er dann das Theater als eine marxistische paradigmatische Anstalt³⁾. Ein paradigmatisches Theater muß seinen Standort beziehen, denn "ohne Ansichten und Absichten kann man keine Abbildungen machen. Ohne Wissen kann man nichts zeigen."⁴⁾ In einer anderen theoretischen Schrift "Die Strassenszene, Grundmodell einer Szene des epischen Theaters"⁵⁾ erläutert Brecht, dass die "neuen Stoffe" in der Form des epischen Theaters leichter zu bewältigen seien, "weil die gesellschaftlichen Verhältnisse in ihren kausalen Zusammenhängen damit dargestellt werden" könnten. "Das komplexe Sehen"⁶⁾ macht eine neue Dramaturgie notwendig: "Heute, wo das menschliche Wesen als das Ensemble aller gesellschaftlichen Verhältnisse" aufgefasst werden muß,

1) Versuche Heft 12, Berlin 1953

2) ebenda, Abschnitt 15 - 19

3) M. Heres über die Zusammenhänge der schillerschen und brechtschen Theatertheorien s. Marianne Kesting, Das Theater als eine marxistische Anstalt betrachtet, in: "Augenblick" Dezember 1956.

4) Brecht, Organon, a.a.O., Abschnitt 55

5) Versuche Heft 10, Berlin 1952

6) Anmerkungen zur Dreigroschenoper, in: Stücke für das Theater am Schiffbauerdamm, Berlin 1955, Bd. I, S. 141; s.a. Schriften zum Theater, a.a.O., S. 62

ist die epische Form die einzige, die jene Prozesse fassen kann, welche einer Dramatik als Stoff eines umfassenden Weltbildes dienen."¹⁾ Anhand des epischen Schauspielers zeigt Brecht im "Organon", warum die schiller-goetheschen Gesetze durchbrochen werden müssen: "Die schillersche Unterscheidung, dass der Rhapsode seine Begebenheit als vollkommen vergangene, der Mime die seinige als vollkommen gegenwärtig zu behandeln habe, trifft nicht mehr so zu. Es soll in seinem (des Schauspielers - MWK) Spiel durchaus ersichtlich sein, dass "er schon zu Anfang und in der Mitte das Ende weiß", und er soll so durchaus eine ruhige Freiheit behalten. In lebendiger Darstellung erzählt er die Geschichte seiner Figur, mehr wissend als diese und das "Jetzt" wie das "Hier" nicht als eine Fiktion, ermöglicht durch die Spielregel, setzend, sondern es trennend vom Gestern und vom anderen Ort, wodurch die Verknüpfungen der Begebnisse sichtbar werden."²⁾ Er fährt fort: "Der Zuschauer kann die Gesamtlage und den Gesamtverlauf vorgestellt bekommen. Er kann z.B. eine Frau, während er sie sprechen hört, im Geist noch anders sprechen hören, sagen wir in ein paar Wochen, und andere Frauen eben jetzt anderswo anders ..."
Brecht drückt damit aus, dass der epische Dramatiker, unabhängig von Ort und Zeit, sich die Ereignisse und Situationen, je nach dem was er zeigen will, verfügbar machen und so dem Zuschauer die Zusammenhänge zeigen kann.³⁾ Es ist ihm also möglich, die Simultaneität der Ereignisse⁴⁾ aufzuzeigen, die Handlung zu wiederholen

1) Anmerkungen zur Dreigroschenoper, a.a.O., S. 158

2) a.a.O., Abschnitt 50

3) Vergl. auch Versuche Heft 10, S. 128, 129

4) Vergl. Brecht, Schriften zum Theater, a.a.O., S. 64

und von einem anderen Blickpunkt zu überprüfen¹⁾, die Handlung zu unterbrechen und zu kommentieren.²⁾

In Ihrer "Freiheit gegenüber dem Stoff", ihrer vermehrten Gelegenheit zu Kommentar und Betrachtung ist also die epische Dramaturgie zum modernen Weltanschauungstheater besonders geeignet. Sie umschließt bei Brecht eine anspruchsvolle Form des Weltanschauungstheaters, die, wie er betont, nicht im Tagespolitischen ihre Aufgabe hat.³⁾ Brecht proklamierte das epische Theater als das marxistische Theater schlechthin, eine Deutung, die angesichts der übrigen modernen epischen Dramen nicht aufrecht zu erhalten ist. Es gibt als marxistisches Theater ebenso das naturalistische politische Tendenzstück wie das aristotelisch gebaute Weltanschauungstheater; die brechtsche Ausformung des epischen Theaters ist also als eine besondere Form des marxistischen Theaters zu betrachten. Wie dies so kann auch die bekannte Gegenüberstellung des epischen und dramatischen Theaters in den "Anmerkungen zur Oper Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny"⁴⁾ nur sehr bedingt verstanden werden. Sie lautet:

1) Vergl. Brecht, Schriften zum Theater, a.a.O., S. 126

2) ebendort, S. 125, 127, 131, 133

3) ebendort, S. 118

4) Stücke für das Theater am Schiffbauerdamm, a.a.O., Bd.I., S. 266

Dramatische Oper

handelnd
verwickelt den Zuschauer
in eine Bühnenaktion
verbraucht seine Aktivität
ermöglicht ihm Gefühle

Erlebnis
Der Zuschauer wird in etwas
hineinversetzt

Suggestion
Die Empfindung wird konser-
viert
Der Zuschauer steht mitten-
drin, miterlebt
Der Mensch als bekannt
vorausgesetzt
Der unveränderliche Mensch

Spannung auf den Ausgang
Eine Szene für die andere
Wachstum
Geschehen linear
Evolutionäre Zwangs-
läufigkeit
Der Mensch ist Fixum
Das Denken bestimmt das
Sein
Gefühl

Epische Oper

erzählend
macht den Zuschauer zum
Betrachter
weckt seine Aktivität
erzwingt von ihm Ent-
scheidungen
Weltbild
- er wird gegenübergesetzt

Argument
- bis zu Erkenntnissen
getrieben
Der Zuschauer steht gegen-
über, studiert
Der Mensch ist Gegenstand
der Untersuchung
Der unveränderliche und der
verändernde Mensch
Spannung auf den Gang
Jede Szene für sich
Montage
in Kurven
Sprünge

Der Mensch als Prozess
Das gesellschaftliche Sein
bestimmt das Denken
Ratio

Wie Brecht in einer Anmerkung selbst erwähnt, handelt es sich bei dieser Tabelle nicht um ausschließliche Gegenüberstellungen, sondern mehr um Akzentverschiebungen¹⁾. Dies trifft besonders auf die Gegenüberstellungen zu: "Erlebnis-Weltbild; die Empfindungen werden konser- viert - bis zu Erkenntnissen getrieben; der Mensch als bekannt vorausgesetzt - der Mensch ist Gegenstand der Untersuchung; der unveränderliche Mensch - der veränderliche und verändernde Mensch; Spannung auf den Ausgang - Spannung auf den Gang."²⁾ Brechts Gegenüberstellung

- 1) Stücke für das Theater am Schiffbauerdamm, a.a.O., S. 266, Anm. 5
- 2) Bei den meisten klassischen Dramen ist der Ausgang als bekannt vorausgesetzt; man denke an den allen bekannten Mythos der Antike, man denke an Shakespeare, der im Prolog zu "Romeo und Julia" bereits den Gang der Handlung voraus erzählt; auch Diderot und Lessing (Werke, a.a.O., S. 175 f.), Schiller und Goethe (Briefwechsel, a.a.O., S. 44) wandten sich gegen die Überraschung des Zuschauers.

bezieht sich hier mehr auf die Art der Darstellung der Vorgänge, nämlich auf die von ihm eingebaute Kritik. Zu der Gegenüberstellung "Gefühl - Ratio", die in der landläufigen Meinung über das epische Theater so viel Verwirrung gestiftet hat, erklärt sich Brecht selbst in einem Brief an Friedrich Wolf: "Es ist nicht der Fall... dass das epische Theater... den Kampfruf "hie Vernunft - hie Emotion"(Gefühl) erschallen läßt. Es verzichtet in keiner Weise auf Emotionen... es verzichtet so wenig darauf, dass es sich sogar nicht auf ihr Vorhandensein verläßt, sondern sie zu stärken und zu schaffen sucht...¹⁾ Was Brecht mit der Gegenüberstellung "Gefühl - Ratio" im Sinne hatte, muß von den Absichten seines Theaters her interpretiert werden.

Das brechtsche Drama ist ein Lehrdrama, das brechtsche Theater ist eine paradigmatische Anstalt. Es wäre jedoch falsch, es im Sinne eines primitiven Schuldramas zu deuten.²⁾ Walter Benjamin hat in seinem bedeutenden Essay "Was ist das epische Theater"³⁾ den Vorgang, der sich im brechtschen Theater vollzieht, als "Verschüttung der Orchestra" gedeutet. "Worum es dem epischen Theater zu tun ist", schreibt er, "läßt sich vom Begriff der Bühne her leichter definieren als vom Begriff eines neuen Dramas her. Das epische Theater trägt einem Umstand Rechnung, den man bisher wenig beachtet hat. Er kann als die Verschüttung der Orchestra bezeichnet werden. Der Abgrund, der die Spieler vom Publikum wie die Toten von den Lebendigen scheidet, der Abgrund, dessen Schweigen im Schauspiel die Erhabenheit, dessen Klingen in der Oper den Rausch steigert, dieser Abgrund,

1) Theaterarbeit, Berlin 1953, S. 254

2) Über die besonderen Zusammenhänge der Lehrstücke Brechts mit dem traditionellen Schuldrama, s. Ernst Schumacher, Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts von 1918-1933, a.a.O., S. 290 f.

3) Schriften, Bd.II, Frankfurt a.M. 1955

der unter allen Elementen der Bühne die Spuren ihres sakralen Ursprungs am unverwischbarsten trägt, hat an Bedeutung immer mehr eingebüßt. Noch liegt die Bühne erhöht. Aber sie steigt nicht mehr aus einer unermeßlichen Tiefe auf: sie ist Podium geworden. Lehrstück und episches Theater sind ein Versuch, sich auf diesem Podium einzurichten."¹⁾ - Das brechtsche Theater wird hier als ein bewußt unmetaphysisches Theater interpretiert, als ein Theater der irdischen Planung. Das Lehrtheater, das hier errichtet wird, ist ein philosophisch aufklärerisches Theater.²⁾ Auf dem **Fundament des Marxismus** errichtete Brecht eine philosophische Lehrstätte differenziertester Art. Am nächsten kommt ihm die Interpretation Ernst Blochs in "Die Schaubühne als paradigmatische Anstalt betrachtet und die Entscheidung in ihr"³⁾. Bloch betont, dass dem brechtschen Publikum keine fertigen Antworten und Beispiele vorgesetzt werden, er sieht das brechtsche Theater vielmehr als eine "Probe aufs Exempel"⁴⁾ und in der Geschichte des Theaters als den einzigen Fall, "wo die Stücke lehren, indem sie selbst lernen."⁵⁾ Die brechtschen Stücke tasten die vielfach möglichen Wege ab, sie stellen den einzelnen Fall zur Diskussion. "Ein Laboratorium von richtiger Theorie-Praxis im kleinen, in Spielform, gleichsam im Bühnenfall zu sein, der im Ernstfall experimentierend unterlegt wird", schreibt Bloch. "Als Experiment in re und doch ante rem, d.h. ohne die realen Fehlfolgen

-
- 1) Vergl. dazu Brechts Kennzeichnung des epischen Theaters als eines "antimetaphysischen Theaters", Schriften zum Theater, a.a.O., S. 243
 - 2) Vergl. ebenda, S. 284
 - 3) in: Das Prinzip Hoffnung, Berlin 1953, Bd.1, S.441 ff.
 - 4) ebendort, S. 444
 - 5) Vergl. dazu Brechts Äußerung: "Es (das epische Theater - M.W.K.) wollte weniger moralisieren als studieren", Schriften zum Theater, a.a.O., S. 71

dramatisch vorzuführen. Auch mögliche Alternativen werden derart versuchend dargestellt mit dem auf der Bühne ausgetragenen Ende jeder dieser Alternativen."¹⁾ Die marxistische Grundhaltung bestimmt lediglich die Richtung des Experiments.

Im "Organon" hat Brecht seine Art Lehrtheater beschrieben als eine "Lehr- und Publikationsstätte", welche die "praktikablen Abbildungen der Gesellschaft macht, die dazu imstande sind, sie zu beeinflussen!"²⁾ Darüber hinaus dient das brechtsche Theater der Lehre eines Denkprozesses. Viele der brechtschen Stücke bringen das Problem, aber nicht die Lösung.³⁾ "Der gute Mensch von Sezuan" z.B. bricht an der Stelle der Zuspitzung des Problems ab, die Hauptfigur tritt an die Rampe und fragt das Publikum nach der Lösung. Der Dramatiker Friedrich Wolf korrespondierte mit Brecht über diesen Punkt und fragte, warum etwa die Mutter Courage am Ende des Stücks nicht zur Erkennenden würde, also dem Publikum die Lösung aufzeige. Brecht antwortete: "In dem vorliegenden Stück ist, wie Sie richtig sagen, dargestellt, dass die Courage aus den sie betreffenden Katastrophen nichts lernt... Wenn jedoch die Courage weiter nichts lernt - das Publikum kann; meiner Ansicht nach, dennoch etwas lernen, sie betrachtend..."⁴⁾ Die brechtschen Stücke dienen also einer Bewußtseinsentwicklung. Sie geben Anstoß zu einer Denkrichtung. In der "Theaterarbeit" finden wir als treffendes Beispiel für den gleichen Vorgang in der brechtschen Lyrik die kleine Ballade vom Schneider von Ulm angeführt:

1) in: Das Prinzip Hoffnung, Berlin 1955, S. 444

2) a.a.O., Abschnitt 24

3) Dies wurde ihm von der stalinistischen Kunst-doktrin vielfach verübelt.

4) a.a.O., S. 255

ULM 1592

"Bischof, ich kann fliegen",
Sagte der Schneider zum Bischof.
"Paß auf, wie ich's mach!"
Und er stieg mit so nen Dingen,
Die aussahn wie Schwingen,
Auf das große, große Kirchendach.
Der Bischof ging weiter.
"Das sind lauter so Lügen,
Der Mensch ist kein Vogel,
Es wird nie ein Mensch fliegen",
Sagte der Bischof vom Schneider.

"Der Schneider ist verschieden",
Sagten die Leute dem Bischof.
"Es war eine Hatz.
Seine Flügel sind zerspellet,
Und er liegt zerschellet
Auf dem harten, harten Kirchenplatz."
"Die Glocken sollen läuten,
Es waren nichts als Lügen,
Der Mensch ist kein Vogel,
Es wird nie ein Mensch fliegen",
Sagte der Bischof den Leuten.

Die dritte Strophe, die besagt, dass heute die Menschen fliegen und der Bischof Unrecht hatte, ist von Brecht ausgespart; der Leser hat sie selbst zu vollziehen. Dieser Vorgang ist fast allen brechtschen Stücken **eigen**. Von hier aus ist das brechtsche epische Drama als die angemessene theatralische Form eines Denkprozesses zu interpretieren¹⁾. Das Stück dient der Argumentation, wie Brecht betont, das Stück ist eine Art "Referat" über das Problem²⁾, es bringt eine "Diskussion des Inhaltlichen" in Gang³⁾. So ist der epische

-
- 1) In den Anmerkungen zum Lustspiel "Mann ist Mann" interpretiert Brecht die szenische Rhythmik seines Dramas als die Rhythmik eines Denkprozesses. (Erste Stücke, Bd.II, a.a.O., S. 323)
2) Vergl. Anmerkungen zur Oper "Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny", a.a.O., S. 269, Anm. 6
3) Vergl. ebenda, S. 271

Schauspieler ein "Zeigender"¹⁾ und ein "Vorschlagender"²⁾; er ist derjenige, durch den sich ein philosophischer Vorgang vollzieht; er ist ein Erkennender, durch den sich Erkenntnisse anbahnen³⁾. Auf diesen Vorgängen baut sich die brechtsche Theorie des Verfremdungseffektes⁴⁾ auf. In dieser Theorie wird der Akt, der sich bei Pirandello und anderen epischen Dramatikern in der Spaltung des Schauspielers in einen Handelnden und einen Reflektierenden vollzieht, in die Figur des Schauspielers selbst eingebaut. Der Schauspieler hat seine Figur darzustellen, aber so, dass sie sich der Kritik der Zuschauer aussetzt, d.h. er baut die Reflexion über seine Figur in die Figur selbst ein.⁵⁾ Der brechtsche Schauspieler muß also nicht, wie es im modernen epischen Theater sonst der Fall ist "aus der Rolle fallen" - er spielt von vorn herein auf der darstellerischen und der denkerischen Ebene zugleich. Der Vorgang der "Verfremdung" des Vertrauten, der provozierten Verwunderung am gewöhnlichen und gewohnten Vorgang, schließt eine philosophische Methode ein. "Der V-Effekt besteht darin",

1) Versuche Heft 12, a.a.O., Abschn. 48 ff., 71

2) Versuche Heft 11, a.a.O., S. 93

3) Versuche Heft 12, a.a.O., Abschnitt 44, 57

4) Die brechtsche "Verfremdung" ist nicht mit der marxischen "Entfremdung" zu verwechseln; darüber bei E. Schumacher, Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts 1918 - 1933, a.a.O., S. 192 ff.

5) Die wichtigsten Aussagen Brechts über seine Verfremdungstheorie finden sich in der "Theaterarbeit", a.a.O., S. 236, 264, 396; in den Anmerkungen zur Dreigroschenoper, a.a.O., S. 150; in "Die Strassenszene", a.a.O., S. 130-31; als zentrale Schrift ist die "Neue Technik der Schauspielkunst" anzusehen, Versuche Heft 11, a.a.O.; ferner entscheidende Hinweise im "Organon", a.a.O., Abschnitt 42 ff.; Versuche Heft 14, Berlin 1955, S. 106; Schriften zum Theater, a.a.O., S. 74

schreibt Brecht, "dass das Ding, das zum Verständnis gebracht, auf welches das Augenmerk gelenkt werden soll, aus einem gewöhnlichen, bekannten, unmittelbar vorliegenden Ding zu einem besonderen, auffälligen, unerwarteten Ding gemacht wird. Das Selbstverständliche wird in gewisser Weise unverständlich gemacht, das geschieht aber nur, um es dann verständlicher zu machen."¹⁾ Es ist dieselbe Methode, derer sich Kafka bedient, wenn er die gewöhnlichen Dinge in eine ungewöhnliche Umgebung rückt und durch die "Entstellung" die die Dinge erfahren, "fest-stellt"²⁾, es ist dieselbe Methode, die Heidegger in "Sein und Zeit" als einen Vorgang des Erkennens anwendet.³⁾ So wird bei Brecht eine philosophische Methode ins Spiel eingebaut: "Damit all dies Gegebene ihm (dem Zuschauer - MWK) als ebensoviel Zweifelhaftes erscheinen könnte", schreibt Brecht im "Organon", "müßte er jenen fremden Blick entwickeln, mit dem der große Galilei einen ins Pendeln gekommenen Kronleuchter betrachtete. Den verwunderten diese Schwingungen, als hätte er sie so nicht erwartet und verstünde es nicht von ihnen, wodurch er dann auf die Gesetzmäßigkeiten kam. Diesen Blick, so schwierig wie produktiv, muß das Theater mit seinen Abbildungen menschlichen Zusammenlebens provozieren. Es muß sein Publikum wundern machen, und dies geschieht vermittelt einer Technik der Verfremdung des Vertrauten."⁴⁾ Von einem philosophischen Theater aus wird die begriffliche Ausdrucksweise einleuchtend, mit der Brecht seine theoretischen Schriften durchsetzt. In den "Anmerkungen zur Dreigroschenoper" z.B. schreibt er von einer "Literarisierung des Theaters": "Auch in

1) Versuche Heft 11, a.a.O., S. 102

2) s. Günter Anders, Kafka pro et contra, München 1951

3) Sein und Zeit, 1/ Tübingen 1953, S. 74 f.

4) Versuche Heft 12, a.a.O., S. 125

die Dramatik ist die Fußnote und das vergleichende Blättern einzuführen"¹⁾, er spricht von "Zitaten", "Kommentaren"²⁾, "verstandesmäßiger Überzeugung statt Suggestion"³⁾. Die in fast jedem Stück bei der Auf-
führung verwendeten Titel, die den Inhalt der folgenden Szene anzeigen, sollen die Vorgänge "der stofflichen Sensation berauben" und die Aufmerksamkeit auf die kritische Form der Darstellung und den gedanklichen Prozess lenken⁴⁾. Auf der Bühne wird dem Zuschauer bewußt, anhand der Fabel, etwas gezeigt. Damit er sich nicht von der Handlung selbst suggerieren lasse, wird die Bühnenillusion ständig mit Songs, direkten Adressen⁵⁾ an die Zuschauer, Kommentaren und sogenannten "Einlagen" pantomimischer oder auch rein reflektierender Art unterbrochen. Das ganze Stück besteht aus "Nummern", d.h. einzelnen für sich selbständigen Elementen.⁶⁾ Das Eigentümliche ist, dass sich dieses philosophische Theater praktisch nicht intellektuell, sondern in theatralischer Weise und, wie Brecht immer wieder betont, "vergnüglich" darbietet; es ist ein Theater, das dem Volksstück, der Pantomime, dem Wedekindschen "Jahrmarkt"⁷⁾ verpflichtet ist. Kurz, das Komödiantische ist von Wichtigkeit. Von hier aus erhalten wiederum die "Nummern" ihre besondere Bedeutung. Walter Benjamin sieht die Elemente des komödiantisch Artistischen, die das brechtsche

1) a.a.O., S. 143

2) Vergl. Versuche Heft 11, a.a.O., S. 93, 99.

3) Vergl. Versuche Heft 11, a.a.O., S. 100;
Versuche Heft 12, a.a.O., S. 26

4) Vergl. ebendort, S. 144

5) Über die "Wendung ans Publikum" s. Versuche Heft 11, a.a.O., S. 94; Versuche Heft 12, a.a.O., Abschn. 71

6) Vergl. "Anmerkungen zur *Oper* Mahagonny", a.a.O., S. 268 ff., Versuche Heft 14, a.a.O., S. 106

7) Man kann deutlich verfolgen, wie der Wedekindsche Gestus des Vorführens und des Zeigens ("Das wahre Tier, das wilde, schöne Tier, / Das - meine Damen - sehn Sie nur bei mir.") vom jungen Brecht übernommen, und, über das komödiantisch Artistische zum politischen Zeigen verwandelt wird.

Theater bestimmen, im Zusammenhang mit den weltanschaulichen Absichten. "Zwanglos wird gerade die Art des Spiels auf dem epischen Theater erkennen lassen", schreibt er, "wie sehr in diesem Felde das artistische Interesse mit dem politischen identisch ist."¹⁾ Die Vertiefung dieser These und ihr Beweis wäre aus der brechtschen "Theaterarbeit", seiner Schauspieltheorie und seiner Regietechnik zu erbringen.²⁾ - Die brechtsche Szene ist vorwiegend heiter. Wie wir schon ausführten, ist die Tragödie nur als "Durchgang" eingebaut. Es gibt das Tragische der noch nicht vollkommenen Welt, der "finsternen Zeiten" der Bürgerkriege - unserer Zeit - zugleich aber ist das brechtsche Theater "heiter antizipierend", wie Ernst Bloch es ausgedrückt hat. Es ist ein Theater nicht der "Furcht und des Mitleids", es ist ein Theater des "Trotzes und der Hoffnung", "und darum", schreibt Bloch, "ist es heiter auch in der Tragödie."³⁾

Brechts Theaterschaffen zerfällt in drei deutlich voneinander unterschiedene Perioden. Die erste umfasst die frühen Stücke von "Baal" bis zu den beiden "Opern", die zweite die "Lehrstücke" bis zur "Heiligen Johanna der Schlachthöfe", die dritte die Dramen der Emigration. In den Jahren 1948 bis zu seinem Tode 1956 befasste sich Brecht vorwiegend mit der Ausarbeitung seiner Praxis der epischen Spielweise, deren Ergebnisse in dem Band "Theaterarbeit" herausgegeben sind. Die frühen Stücke lassen sich als ein klares Zusteuern auf das epische Theater und seinen Ausbau als marxistisches

1) a.a.O., S. 170

2) Vergl. auch Brechts Aufsatz "Über das Poetische und Artistische", Versuche Heft 11, a.a.O., S. 73; Schriften zum Theater, a.a.O., S. 41, 242

3) Das Prinzip Hoffnung, a.a.O., Bd.1, S. 258, 460

Weltanschauungstheater begreifen. Die grundlegende Arbeit über Theorie und Drama bis zur Emigrationszeit 1933 schrieb Ernst Schumacher. Wir werden uns im folgenden auf diese Arbeit, die den Stoff von seiner marxistischen Interpretierbarkeit aufgreift und beurteilt, aber auch die theoretischen und formalen Grundlagen berücksichtigt, öfter berufen, ohne allerdings, wie Schumacher es tut, die linientreue "Richtigkeit" als Qualitätsmaßstab zu nehmen.¹⁾

Brechts dramatischer Erstling "B a a l" (1919) steht dramaturgisch unter dem direkten Einfluß Büchners und Wedekinds. Im Sinne von Büchners "Woyzeck" ist "Baal" eine dramatische Biographie, die den Lebensgang des Helden - man könnte hier auch sagen des "Anti-Helden"²⁾ - in charakteristischen Stationen, Situationen und Episoden festhält. Die einzelnen Szenen sind lyrisch bestimmt; sie haben unter sich keinen kausalen Zusammenhang; sie könnten, wie schon Schumacher schreibt,³⁾ ergänzt oder gekürzt, sie könnten vielfach auch umgestellt werden. In der Nachfolge Wedekinds ist "Baal" ein balladeskes Drama. Brecht stellt ihm den "Choral vom Manne Baal" voran, der in lyrisch balladesker Form Gang und Inhalt des Stücks schon vorwegnimmt. Man könnte sagen, das Stück selbst sei eine szenische Illustration dieses "Chorals". Eine Einheit der Handlung besteht nicht, das Stück wird von der "Einheit des Helden" (Kommerell) getragen. Dass die Hauptfigur Baal Lyriker ist, motiviert für Brecht die vielen eingestreuten Lieder und Gedichte, die innerhalb der Handlung so

1) Es versteht sich von selbst, dass wir von den brechtschen Stücken nur diejenigen aufgreifen, die formal aufschlußreich sind.

2) Von Büchners passivem Helden bis zum brechtschen protestierenden Anti-Helden läßt sich eine klare Linie verfolgen.

3) a.a.O., S. 37

selbständig sind, dass er sie später in seiner Gedichtsammlung "Hauspostille"¹⁾ herausgeben konnte. Die einzelnen dramatisierten Episoden werden durch die Lieder und Gedichte lediglich ausgeschmückt, sie haben keine Funktion im Sinne der späteren Songs. Trotz der "Korrektur der dramatischen Methode des Expressionismus", die Brecht mit "Baal" vornehmen wollte, ist das Stück vom expressionistischen Monologdrama bestimmt: Die Hauptfigur ist eine genialische Mystifikation des jungen Brecht selbst. Verschiedene Kriterien, die das spätere Drama Brechts bestimmen sollten, lassen sich schon in diesem dramatischen Erstling nachweisen: inhaltlich der Affront gegen das Bürgertum, formal die Neigung zum Stationendrama, ferner die Einstreuung von Liedern und Songs, die allerdings hier lose in die Handlung eingefügt und nicht als bewußte Unterbrechung der Handlung eingesetzt sind.

Brechts zweites Stück "T r o m m e l n i n d e r N a c h t" (1920) ließe sich wie "Baal" als balladeskes Drama bezeichnen. Der monologische Charakter des Erstlings ist hier allerdings mit Hilfe einer durchgehenden dramatischen Handlung aufgehoben. Die Dramaturgie erinnert eher an Büchners "Danton". Das Privatgeschicksal des Heimkehrers Kragler ist konfrontiert mit den Ereignissen des Spartakusaufstandes. Wie in "Danton" ergibt sich ein Zusammenhang zwischen den "Volksszenen" und den Szenen aus dem Privatbereich; der Höhepunkt der Auseinandersetzung Kraglers mit seinem Nebenbuhler Murk in der Picadellybar fällt zusammen mit den Kämpfen des Aufstandes. Dramaturgisch komprimiert Brecht, im Gegensatz zur losen akausalen Zeit-Raum-Szenenfolge "Baals", das Stück auf fünf Akte und

1) Berlin 1927

fünf dramatische Orte. Die kausale Einheit der Handlung ist gewahrt, sie setzt sich fort über Ort- und Zeitsprünge geringen Ausmaßes: das ganze Geschehen spielt in einer Nacht ab. Die einzelnen Akte sind mit "Titeln" versehen, die bereits als bewußte "Episierung" verwendet werden; allerdings sind sie hier gleichnishafter Art, während Brecht sie später als direkte Überschriften und Inhaltsangaben verwendete. Sie lauten: "Afrika, Pfeffer, Walkürenritt, Es kommt ein Morgenrot, das Bett." In der Aufführung des Stückes selbst unternahm Brecht schon einen Angriff auf das "kulinarische" Illusionstheater und hängte, mit deutlicher Absicht des "épater le bourgeois", im Zuschauerraum desillusionierende Plakate auf wie: "Glottzt nicht so romantisch", "Jedermann ist der beste in seiner Haut" usw. Es ließ auch vom Schankwirt Glubb die "Ballade vom Toten Soldaten" singen, die bereits den Sinn hatte, die Bühnensituation zu verallgemeinern und zu kommentieren.

"I m D i c k i c h t d e r S t ä d t e" (1921) versah Brecht mit einem epischen Vorspruch in der Art Wedekinds, der den Inhalt des Stücks vorwegnahm: "Sie befinden sich im Jahre 1912 in der Stadt Chicago. Sie betrachten den unerklärlichen Ringkampf zweier Menschen und Sie wohnen dem Untergang einer Familie bei, die aus den Savannen in das Dickicht der großen Stadt gekommen ist. Zerbrechen Sie sich nicht den Kopf über die Motive dieses Kampfes, sondern beteiligen Sie sich an den menschlichen Einsätzen, beurteilen Sie unparteiisch die Kampfform der Gegner und lenken Sie Ihr Interesse auf das Finish."¹⁾ Es ging Brecht, wie Schumacher schreibt,²⁾ in diesem Stück nicht um eine kausal verlaufende Handlung, sondern um die Darstellung des Kampfes, des

1) Erste Stücke, a.a.O., Bd. I, S. 194

2) a.a.O., S. 66

Ringens "an sich". Die Fabel ist verworren und undurchsichtig. Es werden die einzelnen Stationen des Kampfes angezeigt, die Maßnahmen, die von den beiden Männern Shlink und Garga ergriffen werden. Das heimliche Motiv dieses Kampfes sind die homoerotischen Wünsche Shlinks, doch ist diese Motivierung äußerlich. Ebenso reicht die marxistische Interpretation und Kritik Schumachers hier nicht aus. Das Stück geht in andere Bereiche als in die "grausige Illustration für die Kennzeichnung der kapitalistischen Familie" und die Aufzeichnung der "Degradation der menschlichen Beziehung in die nackte Zahlung"¹⁾. Gewiß sind diese Momente wirksam. "In Dickicht der Städte" aber ist darüber hinaus ein erstes absurdes²⁾ episches Theater, wie es viel später Beckett, Adamov und Jonesco aufgreifen sollten. Die Maßnahmen Shlinks und Gargas sind Handlungen quasi "im leeren Raum"; das Geschehen ist mehr als Bewegung denn als kausale Handlungsfolge wahrnehmbar. Die spätere Aussage Brechts ist in dieser Hinsicht aufschlußreich: "In meinem Stück sollte die pure Lust am Kampf gesichtet werden. Schon beim Entwurf merkte ich, dass es eigentlich schwierig war, einen sinnvollen Kampf, d.h. nach meinen damaligen Ansichten einen Kampf, der etwas bewies, herbeizuführen und aufrecht zu erhalten. Mehr und mehr wurde es ein Stück über die Schwierigkeiten, einen solchen Kampf herbeizuführen."³⁾ Ein wenig später

1) a.a.O., S. 72

2) Vergl. Teil II, Kap. 6 unten.

3) Schumacher konfrontiert den jungen Brecht mit Naturalismus und Expressionismus und bringt ihn in der Neuen Sachlichkeit unter, freilich ohne diese Linie weiter zu verfolgen. Allein dass Brecht mit seinem "Theater am Schiffbauerdamm", ein Theater modernster experimentatorischer Richtung schuf, dessen Stil er zusammen mit bedeutenden modernen Bühnenbildnern wie Caspar Neher und Carl von Appen entwarf, sollte zu denken geben. Brechts "Theater aus neuem Inhalt" bedient sich durchaus neuer Mittel, deren Traditionen er allerdings aufzusuchen bestrebt war, teils im ostasiatischen Theater, teils in der Stilisierung früherer Jahrhunderte. (s. "Theaterarbeit", a.a.O., S. 113-118; ferner S. 388 f.; s. Programmheft zum "Kauasischen Kreidekreis", Berlin 1954; s. Schriften zum Theater, a.a.O., S. 72, 74 ff.)

bemerkt Brecht, dass er sich, ohne es zu wissen, sehr nahe an dem wirklichen Kampf, dem Klassenkampf, bewegte. Aber allein die Tatsache, dass er den Kampf nicht als Klassenkampf, sondern als Kampf schlechthin behandelte, deutet auf eine andere Möglichkeit des epischen Theaters, die, immer verdeckt vom politischen Gehalt, besonders den frühen Stücken Brechts eigen ist. Brechts Theater ist auch das Theater eines neuen Inhalts vom Bewußtsein der modernen Kunst her, eine Tatsache, der er selbst wenig Bedeutung zumaß, die ihm aber in der "wilhelminischen" Renaissance stalinistischer Kunstrichtungen den Platz im "Formalismus" anwies. In "Im Dickicht der Städte" bedient sich Brecht einer sehr merkwürdigen Technik der Zeitangabe vor jedem Bild. "Am Vormittag des 8. August 1912", heißt es, oder: "Am Abend des 22. August vor 7 Uhr". Diese Zeitangaben zeichnen das unheimliche Ineinander der Begebenheiten, die teils gleichzeitigen, teils zeitlich weit auseinanderliegenden Stationen des Kampfes, die sich an gleichnishaften Örtlichkeiten abspielen. Raum und Zeit werden also zu selbständigen dramatischen Elementen. Bild 10, das den völlig undurchsichtigen und absurden Kampf notdürftig und fast wie nebenbei motiviert, reicht nicht hin, das Stück von hier aus zu tragen. Beckett, Adamov und Jonesco sparten sich später eine solche Motivierung und beließen es bei der Darstellung eines "Zustandes an sich". Sie stießen in den kafkaesken Bereich direkt vor, den Brecht hier noch in die äußere Realität zu betten versuchte. Schumacher dringt in der reinen Darstellung des Stückinhalts schon weiter in die Problematik ein als in seinem nachvollziehenden Bewußtsein. "George Garga möchte frei sein", schreibt er¹⁾, "aber je mehr Beziehungen er zerstört, umso freier ist er, da sich alle Beziehungen auf seine

1) Schumacher, a.a.O., S. 74

Person konzentrieren und nicht einmal durch deren Tod aufhebbar sind." Die Nähe zu Kafka ist evident. Brechts nächste größere Arbeit war die Umarbeitung von Marlowes "König Eduard der Zweite", die, wie Schumacher feststellt, als eine "Schulung in der "offenen" Form des Dramas an einem ihrer wesentlichsten Vertreter, Marlowe, darstellt". Er schulte sich an der Gestaltung der Geschichte im Zusammenhang", schreibt Schumacher,¹⁾ "was vor ihm nur noch Büchner und, mit weniger Kraft, dafür h. tischer und gewaltsamer, Grabbe getan hatten... Durch diese Form wurde es Brecht möglich, Geschichte in ihrem Ablauf darzustellen, ohne ihr Gewalt antun zu müssen." Besonders wichtig war an dieser Bearbeitung, deren Regie in den Münchener Kammerspielen Brecht selbst leitete, die Weiterführung seines "epischen" Stils als eines sachlichen, objektivierten Stils in der Spielweise. In dieser Hinsicht ist die Kritik aufschlußreich, die Herbert Ihering schrieb: "Brecht setzte für Größe: Distanz. Das ist seine theatergeschichtliche Tat. Er atomisierte die Figuren nicht. Er entfernte sie. Er nahm dem Schauspieler die Gemütlichkeit, die sich temperamentvoll anbietet. Er forderte Rechenschaft über die Vorgänge. Er verlangte einfache Gesten. Keine Gefühlsmogelei wurde geduldet. Das ergab den objektiven, den "epischen" Stil."²⁾ Den Szenen voran stellte Brecht Titel, die nun schon den Inhalt der folgenden Szene bezeichneten: " 14. Dezember 1308: Rückkehr des Günstlings Danyell Gaveston anlässlich der Thronbesteigung Edwards des Zweiten" oder "Mißwirtschaft unter der Regierung König Edwards in den Jahren 1307-1312. Ein Krieg in Schottland geht durch die Fahrlässigkeit des Königs verloren." Auch hier dramatisiert Brecht anhand

1) a.a.O., S. 85

2) Die zwanziger Jahre, Berlin 1948, S. 166

Brecht macht durch diesen "Zwischenspruch" auf die folgende Szene, die die Ummontierung Gays zu einem imperialistischen Soldaten zeigt, besonders aufmerksam und zeichnet den Gang der Handlung als den Gang eines Gedankenprozesses. Die eingestreuten Lieder und Verse sind bereits "Nummern" und "Einlagen", die die Situation verallgemeinern. Während der Ummontierung Gays z.B. singt die Witwe Begbick "Das Lied vom Fluss", das den Vorgang kommentiert und den Zuschauer aus der Bühnenillusion reißt. In der Aufführung selbst ließ Brecht, um dies noch zu unterstreichen, "Zwischentitel", die die einzelnen Stationen der "Ummontierung" anzeigten, vorlesen. Dramaturgisch vergegenwärtigte Brecht, unbekümmert um Ortswechsel und Zeitsprung, die einzelnen wichtigen Vorgänge zum Verständnis seines Gleichnisses; er machte also die einzelnen Ereignisse der Sicht seines Modells verfügbar.¹⁾ Durch Projektionen, Nummern, Einlagen, Titel und die "kalte, selbstverständliche Spielweise" betonte Brecht sein weiteres Vorgehen gegen das illusionäre Theater. In einer weiteren Schrift "Zur Frage der Maßstäbe bei der Beurteilung der Schauspielkunst" legte er die objektivierende Darstellung Peter Lorres in der Hauptrolle des Galy Gay aus: "Die Sätze (Aussprüche) wurden also nicht dem Zuschauer nahegebracht, sondern entfernt, der Zuschauer wurde nicht geführt, sondern seinen Entdeckungen überlassen."²⁾ In der gleichen Schrift spricht auch

1) In den Anmerkungen zu "Mann ist Mann" (a.a.O., S. 316) wies Brecht auf den Aufführungstil hin: "Bei der Berliner Aufführung des Lustspiels "Mann ist Mann", eines Stückes vom Parabeltypus, wurden ungewöhnliche Mittel angewendet. Die Soldaten und der Sergeant erschienen vermittelt Stelzen und Drahtbügeln als besonders große und besonders breite Ungeheuer. Sie trugen Teilmasken und Riesenhände. Auch der Packer Galy Gay verwandelte sich zuletzt in solch ein Ungeheuer." Der gleichnishafte Bühnenvorgang drückte sich also auch in einem gleichnishaften Bildvorgang aus.

2) a.a.O., S. 319

Brecht vom Tempo der Denkprozesse¹⁾, von der "anderen Einstellung zum Individuum"²⁾ (einer nichtpsychologischen - MWK) und von der Haltung des Zuschauers, die "etwa dem vergleichenden Umbblättern eines Buchlesers entspricht"³⁾ - Bemerkungen, die als Hinweis auf ein denkerisches Drama zu verstehen sind.

Die "Dreigroschenoper" (1928) und "Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny" (1928/29) wurden Anlaß zu der ersten ausführlichen Auseinandersetzung Brechts mit der epischen Dramaturgie, in diesem Fall zusätzlich mit der epischen "Oper"⁴⁾. Den direkten Anstoß gab wohl eine entscheidende Diskrepanz zwischen Brechts Absichten und der Aufnahme durch das Publikum. Es wurde sichtbar, dass das "Theater des Bürgerkrieges", das Brechts Theater sein will, eines sorgfältig vorbereiteten Publikums bedarf, um überhaupt so aufgenommen zu werden, wie es aufgenommen zu werden wünscht.⁵⁾ Die "Dreigroschenoper" wollte, wie Brechts gesamte Dramatik, Anstoß des Denkens sein. Dieser Anstoß aber erfolgte für den gewöhnlichen Theaterbesucher längst nicht deutlich genug. Er nahm alles direkt und las nicht vorher die klugen Anweisungen, die Brecht zur Erläuterung gab: "Die Dreigroschenoper befaßt sich mit den bürgerlichen Vorstellungen nicht nur als Inhalt, indem sie diese darstellt, sondern auch durch die Art, wie sie

1) a.a.O., S. 326

2) ebenda, S. 323

3) ebenda, S. 326

4) Vergl. S. 56 oben

5) In dem großen Erfolg der "Dreigroschenoper" war der Mißverständnisse überhaupt kein Ende: "Die angegriffene Bourgeoisie nahm das "akulinarische" Theater "kulinarisch" auf; sie bezog die Agression nicht auf sich; sie nahm die vorgetragenen Songs als die baren Ansichten Brechts und prangerte ihn, der den Amoralismus einer Gesellschaft geißeln wollte, als amoralisch an.

sie darstellt. Sie ist eine Art Referat (!) über das, was der Zuschauer im Theater vom Leben zu sehen wünscht. Da er jedoch auch einiges sieht, was er nicht zu sehen wünscht, da er seine Wünsche nicht nur ausgeführt, sondern auch kritisiert sieht, ist er prinzipiell imstande, dem Theater eine neue Funktion zu erteilen."¹⁾

Brechts durchgehendes Mittel ist die Parodie. Dadurch, dass er Thesen und Aussprüche bürgerlicher oder christlicher Art Verbrechern in den Mund legt, "verfremdet" er diese Thesen. Den epischen Gang der Handlung hob er durch ironisierende Titel hervor: "Um der zunehmenden Verhärtung der Menschen zu begegnen, hatte der Geschäftsmann J.J. Peachum einen Laden eröffnet, in dem die Elendsten der Elenden jenes Aussehen erhielten, das zu den immer verstockteren Herzen sprach." Die Songs nehmen keine eindeutige Richtung an. Sie sind durchweg als "Nummern" eingebaut und werden in stilisierter Weise von der Handlung abgehoben, haben aber ganz verschiedene Bedeutung²⁾. Von der epischen Dramaturgie als Form des modernen Weltanschauungstheaters kann in der "Dreigroschenoper" keine Rede sein; ihre

1) a.a.O., S. 191

2) z.B. ist die "Moritat von Mackie Messer" nichts weiter als eine Vorillustration der Situation, die keineswegs darauf hinweist, dass Macheath als "bürgerliche Erscheinung" (a.a.O., S. 146) zu gelten hat. Der "Morgenchoral des Peachum" ist eine Parodie des christlichen Chorals und dient, wie Peachums Monolog, "der Verfremdung" christlicher Verbrämungen. Der "Anstatt-dass-Song" drückt Peachums Ärger über das durch Pollys Liebe gefährdete Geschäft aus. "Die Seeräuberjenny" ist eine "Nummer", die direkt nichts mit der Handlung zu tun hat; einzig der "Kanonen-Song", dessen Zusammenhang mit der Handlung allerdings lose ist, enthält eine allgemeine Aggression. Dass Macheath und Brown diesen Song singen, ist eine Unstimmigkeit. Der "Barbara-Song" verallgemeinert die persönliche Situation Pollys. Das erste "Dreigroschenfinale" moralisiert direkt und enthält brechtsche Thesen, jedoch durch Figuren ausgesprochen, die Brecht "verfremden" möchte...

parodistische Form ist zwar episch, aber jedes komische Element ist ein episches ohnehin.¹⁾ Tafeln, Projektionen, Titel, Adressen an das Publikum gehen hier auf Kosten der Parodie, ebenso der Schluß des Ganzen, der das Publikum mitpersifliert. Der epische Darstellungsstil wirkte stilisiert komödiantisch und war durch seine provokatorische Freiheit, seine selbstverständliche Sachlichkeit wirksam, ohne jedoch das "Weltanschauliche" zu betonen - kurz, das ganze war, den brechtschen Absichten nach, ein Fehlschlag, den er durch nachträgliche "Anmerkungen" durch die Version des "Dreigroschenfilms" und des "Dreigroschenromans" zu korrigieren suchte.

Demgegenüber bedeutet "M a h a g o n n y" (1928/29) eine in Absichten und Ausführung geschlossenere Parabel. Brecht formuliert hier das Modell einer negativen Utopie der kapitalistischen Gesellschaft. Der Privatspaß, der in der "Dreigroschenoper" die Absichten überspielt, tritt gegenüber einer ziemlich abstrakten "Sittenschilderung" zurück, in der das "Wesen der kapitalistischen Welt" gespiegelt wird²⁾. Formal behält Brecht die epische Dramaturgie mit stationenhafter Reihung der für die Parabel wichtigen Ereignisse bei und verwendet die üblichen Episierungsmittel: Titel, Projektionen, Songs. - An "Mahagonny" schließt sich eine entscheidende Betrachtung über das epische Theater, in diesem Fall über die epische Oper an. "Die Oper Mahagonny wird dem

- 1) Dieser Satz geht von der Überlegung aus, dass der als ^{gegenüber} "dramatisch" verstandene Eindeutigkeit des Hineinversetzens in eine Figur, der Komik ein episches Moment immanent ist, da z.B. der Darsteller einer komischen Figur sie einmal darstellt, d.h. er hat nicht nur seine Figur auszusagen, sondern zugleich etwas über sie. Der brechtsche Verfremdungseffekt besteht darum oft - nicht immer! - in der Einführung des komischen Moments.
- 2) Abstraktion und Stilisierung verpoetisieren freilich die Aggression. Die Demonstration eines "Zustandes an sich", die "Mahagonny" darstellt, deutet wiederum in Richtung auf Beckett, Adamov und Jonesco, nur dass Brecht von der konkreten politischen Situation (seiner Deutung) ausgeht und konkret Politisches bezweckt: Die Schilderung der Geldanarchie ist Hinweis auf gesellschaftliche Mißstände, ihre Entschlüsselung die marxistische Interpretation.

Unvernünftigen der Gattung Oper bewußt gerecht", schrieb Brecht¹⁾. Dieses "Unvernünftige der Gattung Oper" wurde von Brecht bewußt zu Kritik und Parodie einer unvernünftigen gesellschaftlichen Ordnung eingesetzt: "Also sollte etwas Unvernünftiges, ~~Wirkliches~~ und Unernstes, an die rechte Stelle gesetzt, sich selbst aufheben in doppelter Bedeutung."²⁾ Es wiederholt sich, auf anderer Ebene, ein ähnlicher Vorgang wie in Tiecks "Gestiebeltem Kater", wo die Realität in der Parodie wieder erreicht wird, oder auch wie in der "Dreigroschenoper", die, indem sie den "unvernünftigen" Wünschen der Zuschauer bewußt Rechnung trägt, diese Wünsche ad absurdum führt und in der Parodie richtig stellt. (Gleiches geschieht, wie wir gesehen haben, auch bei Pirandello: Die Maske wird als Maske dargestellt und so als Maske entlarvt.)

Nach "Mahagonny" machte Brecht, mit der endgültigen Übernahme der marxistischen Weltanschauung, einen Sprung zum direkten, nüchtern provokatorischen Lehrstück, eben zu jenem Lehrstück, das, nach Bloch, "lernend lehrt". Am szenischen Beispiel wird hier die marxistische Diskussion durchgeführt. Brecht kam dabei zu interessanten Formen, die, längst nachdem er zum farbigen blutvollen Theater zurückgekehrt war, eine entscheidende Rolle spielen sollten. Er schrieb die Lehrstücke für Arbeiter und Schüler; sie standen unter dem direkten Einfluß der damaligen Bestrebungen nach einer Gebrauchskunst für Laien.³⁾ Brecht wollte die "Umfunktionierung der Kunst in eine pädagogische Disziplin",⁴⁾ und, in Abkehr vom rein ästhetischen "Kulinarismus", suchte er sein Ziel durch grau-rationale Trockenheit zu erreichen. Sein erstes Stück dieser Art war der

1) a.a.O., S. 263

2) a.a.O., S. 264

3) Vergl. Schumacher, a.a.O., S. 290 ff.

4) Versuche Heft 9, Berlin 1930/31, S. 269

"Flug der Lindberghs" (1928/29). Er betonte, dass dieses Stück kein "Genuß- sondern Lehrmittel" sei.¹⁾ Anhand einer szenischen Darstellung von Lindberghs Kampf mit dem Ozean zeigte Brecht, mit Hilfe von Kommentaren, die "Kraft des wissenschaftlichen Verhaltens"; das Stück diene der Preisung eines naturwissenschaftlichen areligiösen Pragmatismus. Brecht erreichte eine Form, die der einer szenischen Kantate oder eines szenischen Oratoriums nahekam.²⁾ Sie war berichtend-episch mit versifizierten Chören; anhand eines szenisch vergewaltigten Beispiels wurde etwas "gezeigt"; die wichtigste Figur blieb der Sprecher, Vorsänger, Kommentator, und, in seiner Gefolgschaft, der "gelernte Chor" ³⁾.

1) Versuche Heft 9, Berlin 1930/31, S. 20

2) Unter dem direkten Einfluß von Brecht schrieben ...H. Auden und Christopher Isherwood Ende der dreißiger Jahre Lehrstücke von gleicher Form, die in Richtung auf einen utopischen Sozialismus das Verhältnis Faschismus und liberale Demokratie untersuchten. Wir nennen "On the frontier", London 1939; "The dog beneath the skin", London 1950; "The dance of death", London 1935; den brechtschen Lehrstücken gegenüber finden sich hier formal keine Entsprechungen.

3) Für die Funktion des Chors schreibt Brecht in "Schriften zum Theater", a.a.O., S. 47: "Um das "Versinken" des Zuschauers, das "freie" Assoziieren zu bekämpfen, können im Zuschauerraum kleine Chöre plaziert werden, welche ihm die richtige Haltung vormachen, ihn einladen, sich Meinungen zu bilden, seine Erfahrung zu Hilfe zu rufen, Kontrolle zu üben. Solche Chöre richten den Appell an den Praktiker im Zuschauer, rufen ihn zur Emanzipation gegenüber der dargestellten Welt... auf."

Von diesen Instanzen wird eine Handlung in ihrem gesellschaftlichen Nutzen überprüft. So ergibt sich, neben dem "Oratorienhaften", eine Form, die einer Gerichtsverhandlung oder einer Diskussion nahek kommt. Im "Badener Lehrstück vom Einverständnis" (1929) z.B. wird untersucht, "ob es üblich ist, dass der Mensch dem Menschen hilft", am Beispiel von vier Fliegern, deren Verdienste die Grundordnung nicht verbessert haben, also im Grunde der Unordnung dienten. Die einzelnen Szenen sind überschrieben: 1., 2., 3. Untersuchung, Die Hilfeverweigerung, Die Beratung, Betrachtung der Toten, Die Verlesung der Kommentartexte, Das Examen (in dem die Flieger auf ihre neue Erkenntnislage hin examiniert werden), Ruhm und Enteignung, Die Austreibung (der falschen Ansichten), Das Einverständnis (das ihre Wandlung darstellt und besingt.)

"Der Jasager" und "Der Neinsager" (1929/30) sind ein besonderes Beispiel für das lernende Lehrtheater Brechts, für die "Probe aufs Exempel". Das Exempel wird szenisch vorgeführt, durchgeprobt und diskutiert. Wir wollen dieses Stück, das der Form nach besonders interessant ist, kurz betrachten. Es beginnt mit einem Chor, der das "Programm" vorträgt: "Wichtig zu lernen ist vor allem das Einverständnis..." Dann tritt der Lehrer auf, der sich in epischer Weise den Zuschauern vorstellt und sie in die Situation einführt:¹⁾ "Ich bin der Lehrer. Ich habe eine Schule in der Stadt und habe einen Schüler, dessen Vater tot ist.

1) Brecht entspricht hier den Gepflogenheiten des ostasiatischen Theaters. Das Stück wurde nach dem japanischen "Taniko" gearbeitet. Näheres über die Beziehungen beider Formen bei Schumacher, a.a.O., S. 329

Er hat nur mehr seine Mutter, die für ihn sorgt. Jetzt will ich zu ihnen gehen und ihnen Liebewohl sagen, denn ich begeben mich in Kürze auf eine Reise in die Berge. Es ist nämlich eine Seuche bei uns ausgebrochen, und in der Stadt jenseits der Berge wohnen einige große Ärzte. (Er klopft an die Tür) Darf ich eintreten?"¹⁾ In der nun folgenden Szene entschließt sich der Schüler, mit dem Lehrer über das Gebirge zu gehen, um für seine kranke Mutter Medizin zu holen. Mutter und Lehrer machen ihm Vorstellungen über die großen Gefahren des Gebirges. Der Chor kommentiert episch:

"Sie sahen, dass keine Vorstellungen
Ihn rühren konnten.
Da sagten der Lehrer und die Mutter mit einer
Stimme:"

Es folgt die wörtliche Rede. In dieser Weise begleitet der Chor berichtend, kommentierend, auch eingreifend das Geschehen. Der Knabe wird im Gebirge krank und kann nicht weiter, er will nicht, dass man seinetwegen umkehrt, da viele Menschenleben gefährdet und von der Hilfe abhängig sind, die ihnen schnell gebracht werden muß. Er erklärt sich einverstanden, dass man ihn den Berg hinunterstürzt. Brecht wollte mit diesem Stücke eine Verhaltensweise lehren, die sich zugunsten der Wohlfahrt einer größeren Menge aufopfert. Das Stück löste eine Diskussion aus; man war mit der Aufopferung des Knaben nicht einverstanden. Brecht schrieb ein zweites Stück, "Der Neinsager", in dem die andere Alternative durchexerziert und durchdiskutiert, in welchem also der Knabe mitgenommen und gerettet wird.²⁾

Weitergeführt wird das Problem des Einverständnisses in der "M a B n a h m e" (1930), in der ein junger Genosse, der durch sein unkluges Verhalten die Sache der Revolution gefährdet, von seinen Kameraden getötet wird.

1) Stücke für das Theater am Schiffbauerdamm, a.a.O., Bd.II, S. 219

2) ebenda, S. 233

Das Stück verläuft in Form einer Gerichtsverhandlung. Die vier Agitatoren, die den jungen Genossen getötet haben, müssen sich vor dem "Kontrollchor" rechtfertigen. Sie werden aufgefordert: "Stellt dar, wie es geschah und warum, und ihr werdet unser Urteil hören."¹⁾ In einzelnen Szenen wird nun das Verhalten des jungen Genossen in Art einer erzählerischen Rückblende vorgeführt.²⁾ Die vier Agitatoren leiten in einem Bericht die jeweilige Situation, die vergegenwärtigt wird, ein. Am Ende jeder Untersuchungsszene fasst der "Kontrollchor" die Ergebnisse als allgemeine Lehre zusammen, dann schreitet man zur Diskussion der nächsten Szene weiter. Der "Kontrollchor" greift fordernd oder anfeuernd auch in die dargestellten Szenen selbst ein.³⁾ Diese stellen eine Art episches Theater im epischen Theater dar, indem die vier Agitatoren, die das vergangene Geschehen zur Bildung des Urteils noch einmal vergegenwärtigen, zugleich Darsteller der vergangenen Ereignisse und Angeklagte vor dem Gericht der Partei sind.⁴⁾

In "Die Mutter" (1930) und der "Heiligen Johanna der Schlachthöfe" (1929/1930) verband Brecht seine Lehrabsichten mit einem konkreteren dramatischen Ablauf und mit der Darstellung eines persönlichen Schicksals, das jedoch auch hier nur beispielhaft für ein allgemeines steht. Beide Stücke geben einen abgerundeten marxistischen "Katechismus" in Verbindung mit einer Art "Erkenntnisdrama". Johanna und die Mutter Pelagea Wlassowa sind Unbelehrte, die durch die Situation belehrt und zu Klassenkämpfern werden. Beide Stücke stellen, neben der Schilderung einer geschichtlichen Situation und

1) a.a.O., S. 258

2) An diesem Beispiel läßt sich besonders gut ersehen, was Brecht mit der nicht mehr zutreffenden Unterscheidung Schillers und Goethes zwischen Mimen und Rhapsoden meint. (Vergl. S. 67 oben)

3) a.a.O., S. 277 z.B.

4) Hieran läßt sich wiederum die Spaltung in Handlung und Betrachtung ersehen.

deren Interpretation, eine beispielgebende Lehre der Verhaltensweisen dar. Angesichts einer bestimmten Situation wird die "Mutter" von den Arbeitern marxistisch belehrt; die allgemeinen Folgerungen werden auf einem Proszenium durch den Arbeiterchor in Chören zusammengefaßt und kommentiert. Die kommentierenden Arbeiter spielen aber selbst in der Handlung mit.¹⁾ Konsequenter führt Brecht die Teilung Proszenium-Szene, Handlungsbetrachtung durch. Insgesamt entsteht eine dramatisch zeremonielle Form, die der des jesuitischen Bekehrungstheaters nicht unähnlich ist, das als diskutierendes Lehrtheater noch einige zeremonielle Formen aus dem mittelalterlichen Mysterienspiel mitübernahm.²⁾

In der "h e i l i g e n J o h a n n a d e r S c h l a c h t h ö f e" machte Brecht aus dem Heilsarmee mädchen Johanna Dark eine proletarische Heldin. Die dramatische Darstellung ihres persönlichen Schicksals wird mit einer Demonstration des Marxismus verbunden. Die epische Dramaturgie gibt Gelegenheit, anhand des Wirtschaftskrachs 1929 in den U.S.A. die Vorgänge mit ihren Auswirkungen und ihrer Interpretation auf verschiedenen Ebenen vorzuführen: Die Verhandlungen der "Fleischkönige" Chicagos unter sich, die Reaktionen der Arbeiter bei Schließung der Fleischfabriken, die

-
- 1) Dabei ist zu berücksichtigen, dass Brecht, neben den Textkommentaren noch eine kommentierende Spielweise ausgearbeitet hat.
 - 2) Die Jesuiten verbanden ihr Lehr- und Diskussionsdrama, das in der Auseinandersetzung mit dem Protestantismus stand, mit der dramatisierten Darstellung von Bibel- und Heiligenlegenden; sie kamen zu einer Form, die das Stationendrama mit dem diskutierend Lehrhaften vereinigte. Darüber s. Anton Dürrwächter, Jakob Gretser und seine Dramen, in: Erläuterungen und Ergänzungen zu Jannssens Geschichte des deutschen Volkes, Bd.9, Heft 1/2, Freiburg 1912; A. Dürrwächter, Das Jesuitendrama, München 1899; Willi Harring, Andreas Gryphius und das Drama der Jesuiten, Halle 1907.

Bemühungen der Heilsarmee "Die schwarzen Strohöhute", das Schicksal Johannas, das Treiben auf der Viehbörse. Die allgemeinen Resumés und Kommentare zum Geschehen sind als frei versifizierte Monologe Johannas in die Handlung eingeflochten. Das Proszenium ist also hier in die Handlung selbst eingebaut, aber durch Rhythmen von der Handlung selbst abgehoben. Die "Erkenntnis" der Johanna findet ihren Platz im "Traum der Johanna" in der Mitte des Stücks.

Eine besondere Form innerhalb des brechtschen Dramas nimmt das "Verhör des Lukullus" (1939)¹⁾ ein. Es wurde zunächst als Hörspiel geschrieben, dann ohne wesentliche formale Umarbeitung²⁾ von Paul Dessau als Oper³⁾ komponiert. Dies war möglich, weil Brecht dem Hörspiel eine epische Form gegeben hatte, die, zwischen Bericht und wörtlicher Rede sich haltend, sich zu einer musikalisch szenischen Form ebenso wie zu einer Hörform eignete. Die Berichte, die sonst nur akustisch wirksam waren, wurden, nach brechtscher Art, in der Aufführung der Oper szenisch illustriert.⁴⁾ Brecht erreicht eine archaisierende, an das äschyleische Drama erinnernde episch szenische Form. Zugrunde liegt dem "Verhör des Lukullus", wie schon der Titel andeutet, die Form einer Gerichtsverhandlung. Der berühmte Feldherr Lukullus ist gestorben und wird vor das Gericht des Schattenreichs geführt, wo seine Landeroberungen und Kriegszüge nicht mehr zählen, wo vielmehr jene, die unter

1) Versuche Heft 11, a.a.O., S. 129 ff.

2) Die Änderungen bestehen aus kleinen Umstellungen von Szenen, Streichungen einiger Sätze. Bei der Uraufführung 1951 in Berlin machte Brecht auf Anraten des Ministeriums für Volksbildung zwei Einschiebungen (a.a.O., S.157), in denen der Verteidigungskrieg gerechtfertigt wird.

3) Der Operntext mit dem Titel "Die Verurteilung des Lukullus" erschien 1951 in Berlin.

4) Vergl. S. 61 ff. oben

seinen Kriegen gelitten haben, ihn aburteilen. Auch dies ist, im brechtschen Sinn Lehrtheater, in dem der Krieg von der "anderen Seite" beleuchtet und seines Heldenmythos' beraubt wird. Der Ausgang von der Gerichtsszene leitet sich deutlich von den Lehrstücken der zwanziger Jahre ab, erreicht aber künstlerisch eine ungleich qualitätvollere Form und in seiner Distanz vom direkt Programmatischen eine höhere Ebene der Betrachtung.¹⁾ Wie in den Lehrstücken wird das Problem am Exempel vorgeführt und diskutiert. Die kurzen Szenen sind als Stationen hintereinandergereiht und betitelt. Schon in der ersten Szene führt Brecht die zwei Seiten der Beurteilung vor. Lukullus wird zu Grabe getragen; während der Ausrufer ihn und seine großen Taten rühmt und die öffentlichen Ehrungen beschreibt, macht das Volk, das dafür hat bluten müssen, seine eigenen Betrachtungen. Der Ausrufer berichtet immer, was sich szenisch ereignet:

"Jetzt
Durchziehen sie den Triumphbogen
Den die Stadt ihrem großen Sohn errichtet hat.
Die Weiber heben ihre Kinder hoch. Die Berittenen
Drängen die Reihen der Zuschauer zurück.
Die Strassen hinter dem Zug liegen verweist.
Zum letztenmal
Hat der große Lukullus sie passiert."

Während der Gerichtsverhandlung im Schattenreich werden alle Szenen vom Chor der Sklaven und vom Sprecher des Totengerichts kommentiert. Der Sprecher des Totengerichts führt den "Bericht", er leitet episierend die einzelnen direkten Reden ein:

"Und der Schatte Sklave, der einst Lehrer war
Beugt sich finster vor und fragt was:...

1) Bemerkenswert scheint, dass Brecht in der ersten Hörspielfassung keine "Lösung" vortrug; das Stück endete "Das Gericht zieht sich zur Beratung zurück", überließ also nach der Methode der "dritten Strophe" dem Zuschauer die Folgerung aus dem Vorgeführten. In der Opernfassung, die "Die Verurteilung des Lukullus" betitelt ist, wurde Brecht durch die Pankower Regierung veranlasst, "deutlich" zu werden. Derüber in: Der Spiegel, 10. Jg., Nr. 49, S. 64 ff.

Und der Schatte, der einst Kurtisane war
Fragt was:....."

Das brechtsche Weltanschauungs- und Lehrtheater hat mit "Verhör des Lukullus" seine volle Ausreifung erfahren und die Ebene des großen Dramas erreicht. Die Lehrstücke der zwanziger Jahre, die künstlerisch eine gewisse Verarmung und Einengung bedeuteten, erweisen sich, im Hinblick auf die Emigrationsdramen, als formale Vorstöße, die später in der Rückkehr zum blutvollen Theater fruchtbar wurden.

Im Jahre 1937 schrieb Brecht sein einziges aristotelisches Stück, den Einakter "Die Gewehre der Frau Carrar"¹⁾, der an einem Ort und in einem dem realen Geschehen angepaßten Zeitablauf spielt. Brecht benutzte bewußt die aristotelische Form, weil er den Prozeß einer Wandlung darstellen wollte²⁾. Die Dramaturgie hält die aristotelischen Spannungsvorgänge bei, weil der Zuschauer nicht kritisch betrachtend dem Bühnengeschehen folgen, sondern leidenschaftlich hinein-genommen werden soll. Das Stück hat einen tagesaktuellen, propagandistischen Effekt.

Demgegenüber ist "Mutter Courage und ihre Kinder" (1937/38)³⁾ wieder ein episches Drama, eine "Chronik aus dem dreißigjährigen Krieg", wie der Untertitel lautet. Brecht wählte hier die epische Form aus verschiedenen Gründen: 1. zeigte er in der Hauptfigur der Mutter Courage eine Nicht-Erkennende; er will also, nach seiner Theorie, die Bühnenvorwär

1) Sonderheft der "Versuche", Berlin 1954

2) In den Wandlungs- und Erkenntnisdramen "Die Mutter" und "Die heilige Johanna der Schlachthöfe" benutzt Brecht die nichtaristotelische Dramaturgie wegen des Kommentars und der Darstellung des Geschehens auf mehreren Ebenen.

3) Versuche Heft 9, Berlin 1953

kritisch objektiv aufgenommen haben; 2. gab ihm die Form der Chronik Gelegenheit zur Schilderung vielschichtiger, reicher Vorgänge, zur Darstellung eines ganzen Kriegsbildes; 3. wollte Brecht hauptsächlich eine *Situation* schildern, nämlich die Situation des handeltreibenden Kleinbürgers im Krieg, die er anhand des "Modells" des Schicksals der Courage, das hier als allgemeines Schicksal formuliert ist, und anhand der einzelnen Stationen ihres abenteuerlichen Lebens schildert. Jede Station enthält wieder viele "lehrreiche" Sondersituationen, die von Songs kommentiert werden.¹⁾ Die epische Dramaturgie zeichnet einen sich nicht wandelnden *Zustand*, den Zustand des Kriegs. Brecht zeigt den sich nicht wandelnden Glauben der Courage an das Geschäft des Kriegs, indem er sie als Marketenderin mit den Soldaten ziehen und ihre Ware losschlagen läßt; er zeigt, wie sie, und jedesmal durch ein Handelsinteresse, ihre drei Kinder verliert, wie sie zum Schluß elend und ausgehungert, aber immer noch auf Handel hoffend, weiter hinter den zerlumpten Heeren herzieht. Sie hat durch den Krieg alles verloren, was sie besaß, aber glaubt doch weiter ihren "Schnitt" machen zu können. - Brecht bedient sich, um die *Dauer* des Krieges zu schildern, der Titel, die zugleich die Fabel in ihren Hauptpunkten

1) In der "Mutter Courage" wird besonders stark fühlbar, wie in der nichtaristotelischen Dramaturgie die zahnradartig ineinandergeflochtenen Szenen des aristotelischen Dramas mit ihren Spannungsverläufen durch eine szenische Rhythmik ersetzt werden können, die die Rolle der Peripetien übernehmen. (Vergl. auch die szenische Rhythmik der elisabethanischen Historien, des Sturm- und Drang-Dramas, des büchnerischen Dramas.) Die szenische Rhythmik der "Mutter Courage" gleicht einem starken ebenmäßigen Pulsschlag, der, innerhalb des Stücks, regelmäßige Steigerungen aufweist und in der graphischen Darstellung einer Sinuskurve ähneln würde.

zusammenfassen¹⁾. Dem Modell gemäß, macht er sich Raum und Zeit verfügbar²⁾ und greift aus den elf Kriegsjahren, während deren das Drama die Schicksale der Courage verfolgt, die jeweils charakteristischen Bilder heraus. Die Lieder und Songs dienen der Kommentierung; sie lassen Einzelsituationen zu allgemeinen werden.³⁾ Um den Erkenntnisvorgang, den er beim Publikum erzielen will, zu fördern, benutzt Brecht vielfach Kontrastsituationen, deren Schlußfolgerung, die "dritte Stroche", das Publikum selbst zu vollziehen hat. Bild 6 z.B. führt die Mutter Courage auf die Höhe ihres Wohlstands; gleichzeitig aber wird ihre Tochter Kathrin von der Soldateska verstümmelt. Im Grunde nimmt ihr also der Krieg mehr als er ihr gibt - eine Folgerung, die sie selbst nicht zieht. Oder: Ohne vom plötzlichen Frieden

-
- 1) z.B. Bild 2: "In den Jahren 1625 und 26 zieht Mutter Courage im Troß der schwedischen Heere durch Polen".. Bild 3: "Weitere drei Jahre später gerät Mutter Courage mit Teilen eines finnischen Regiments in Gefangenschaft..." Bild 5: "Zwei Jahre sind vergangen. Der Krieg überzieht immer weitere Gebiete. Auf rastlosen Fahrten durchquert der kleine Wagen der Courage Polen, Mähren, Bayern, Italien und wieder Bayern"... Bild 9: "Schon sechzehn Jahre dauert nun der große Glaubenskrieg. Über die Hälfte seiner Bewohner hat Deutschland eingebüßt. Gewaltige Seuchen töten, was die Metzelerien übrig gelassen haben. In den ehemals blühenden Landstrichen wütet der Hunger. Wölfe durchstreichen die niedergebrannten Städte. Im Herbst 1634 begegnen wir der Courage im deutschen Fichtelgebirge, abseits der Heerstrasse, auf der die schwedischen Heere ziehen. Der Winter in diesem Jahr kommt früh und ist streng, sodass nur Betteln übrig bleibt..."
- 2) Raum und Zeit haben hier eine besondere dramatische Funktion: sie zeichnen einmal die Dauer, ferner das wirre Hin und Her des Kriegstreibens.
- 3) Vergl. zum "Lied von der großen Kapitulation" die Anmerkungen in der "Theaterarbeit", a.a.O., S. 230

nach der Schlacht von Lützen zu wissen, betreibt Mutter Courages Sohn Eilif seine Plündereien, für die er im Kriege ausgezeichnet wurde, weiter und wird nun dafür hingerichtet. Wie Brecht die "Aussparung der dritten Strophe" bis ins Schauspielerische überträgt, zeigt Bild 10. Hier kontrastiert Brecht das "Lied von der Bleibe", das aus einem Bauernhaus tönt, mit der verarmten, zerlumpten, hungernden und heimatlosen Courage und Kathrin, die ohne ein Wort vorüberziehen, "folgend den immer zerlumpteren Heeren", wie es bei Brecht heißt. Der Text der Szene besteht lediglich aus den zwei Strophen des Liedes. Zwei Situationen werden gegenübergesetzt: die der Geborgenheit und die der Ausgesetztheit und des Elends. Ein rein akustischer und ein rein mimischer Vorgang stehen gegeneinander, wobei der eine den andern durch den Kontrast illustriert. In den schauspielerischen Anweisungen der "Theaterarbeit" steht zu dieser Szene: "Was in ihnen (Mutter Courage und Kathrin - MWK) vorgeht, soll nicht gezeigt werden. Das Publikum kann es sich denken". - Auf welche Weise die Folgerung aus dem Gesamtdrama gezogen werden soll, haben wir schon behandelt.¹⁾

In diesem Gesamtbild des Krieges, der als ein sich ständig und unaufhaltsam verschlimmernder Zustand dargestellt ist, umfaßt Brecht nicht nur die Tragödie einzelner Menschen, er schildert die Tragödie des Krieges schlechthin. Die individuellen Schicksale bilden nur einzelne Maschen im Gewebe eines Gesamtschicksals. Dieses Gesamtschicksal darzustellen, war die epische Dramaturgie die adäquate.

In " L e b e n d e s G a l i l e i " ²⁾ (1938/39)

1) Vergl. S. 72 oben

2) Versuche Heft 14, Berlin 1955

behandelt Brecht die Praktizierung einer wissenschaftlichen Revolution unter der Gewalt einer Macht, die diese Revolution verhindern will. Am Modellfall Galileis, der, um seine Forschungen durchzuführen, alle Demütigungen auf sich nimmt und Schlaueit und Betrug den Mächtigen gegenüber nicht scheut, diskutiert Brecht die Frage, ob unter besonderen Umständen dieses Verhalten richtig sei; die beiden Schlußszenen, in denen Galilei über die Inquisition triumphiert, rechtfertigen ihn. "Meine Hände sind befleckt", sagt er, "aber besser befleckt als leer."¹⁾ Brecht hat also wieder seine Handlung in Form einer These und ihres Beweises aufgebaut, in Form einer "Probe aufs Exempel". Den Beweis erbringt die Handlung selbst, die wiederum ihre Wahrheit aus den geschichtlichen Fakten bezieht, ein Fall, der innerhalb der sonst konstruierten Beispiele Brechts einmalig ist. Zugleich ist "Leben des Galilei" ein Lehrstück, das Galileis Verhalten als beispielhaft hinstellt. Zur näheren Interpretation des Dramas wäre die brechtsche Schrift über die "Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit" heranzuziehen²⁾, die er vier Jahre früher abfaßte. "Galilei" kann als ihr Bühnenexempel gelten. Die Mittel, die Galilei ergreift, um die Wahrheit - in diesem Fall die Ergebnisse seiner Forschungen - ans Licht zu bringen, sind genau diejenigen, die Brecht in seiner Schrift anempfiehlt.³⁾

Der Titel "Leben des Galilei" besagt, dass wir es wieder mit einer dramatischen Chronik zu tun haben, die sich,

1) a.a.O., S. 96

2) Versuche Heft 9, a.a.O., S. 87

3) Die "fünf Schwierigkeiten" sind: a) Der Mut, die Wahrheit zu schreiben, b) die Klugheit, die Wahrheit zu erkennen, c) Die Kunst, die Wahrheit handhabbar zu machen als eine Waffe, d) das Urteil jene auszuwählen, in deren Händen sie wirksam wird, e) Die List, die Wahrheit unter vielen zu verbreiten.

auf den Zweck eines Beispiels gerichtet, Raum und Zeit verfügbar macht und, in der szenischen Reihung, die einzelnen Stationen von Galileis Leben, nach dem beabsichtigten Lehr- und Demonstrationszweck, vergewärtigt.

"Der gute Mensch von Sezuan"¹⁾ (1938/40) führt eine weitere These durch und zwar Marxens These von der Selbstentfremdung des Menschen.²⁾ Brecht kommt hier, wo er nicht die Chronikform benutzt, zu einem sehr komplizierten dramatischen Bau, weil er diese These anhand eines vielschichtigen Modells auf mehreren Ebenen durchdiskutiert. Brecht nennt den "Guten Menschen von Sezuan" ein Parabelstück. Die Parabel stellt die Frage, ob der Mensch in dieser Welt menschenwürdig leben und zugleich gut sein kann; an den Schicksalen der Shen-Te beweist Brecht, dass der Mensch in dieser Welt böse sein muß, um überhaupt leben zu können. Das Stück endet mit der Frage nach der Lösung, die direkt an das Publikum gerichtet wird. "Die dritte Strophe" hat also Brecht wiederum ausgespart. Um den Parabelcharakter des Stückes zu betonen, läßt Brecht Shen-Te dauernd kleine versifizierte Adressen an das Publikum richten, die den Inhalt der Szenen kommentieren. In Zwischenspielen, die in den Unterhaltungen des Wasserverkäufers Wang mit den Göttern bestehen, werden die Situationen, in die Shen-Te gerät und das Verhalten der Götter betrachtet. Die brechtschen Thesen werden also auf dreierlei Art durchdiskutiert: 1. bildlich szenisch durch die Fabel selbst, 2. durch die Kommentare innerhalb der Fabel, durch Adressen und Songs, 3. durch die Zwischenspiele, die eine Betrachtung des Geschehens von "höherer Warte" bringen. Die Fabel

1) Versuche Heft 12, a.a.O.

2) Vergl. Karl Marx, Die Frühschriften, Stuttgart 1953, S. 235 ff.

demonstriert, wie sich Shen-Te in kurzer Zeit durch ihre Güte ruiniert:

"Der Rettung kleiner Nachen
Wird sofort in die Tiefe gezogen
Zu viele Versinkende
greifen gierig nach ihm."¹⁾

Um überhaupt weiter leben zu können, spaltet sie sich in einen guten und in einen schlechten Menschen, in Shen-Te und ihren "Vetter" Shui-Ta.²⁾ Die "Spaltung" geschieht in der Mitte des Stücks, und während sich Shen-Ta in den bösen Vetter Shui-Ta verwandelt, kommentiert sie die Situation durch das "Lied von der Wehrlosigkeit der Götter und der Guten". Auf eine weitere "Ummontierung", die Ummontierung des armen stellungslosen Fliegers Sun zu einem Antreiber, wird in einer Art epischem Theater im epischen Theater aufmerksam gemacht. Im 8. Bild berichtet die Mutter Suns, Frau Yang, dem Publikum, wie ihr Sohn aus einem "verkommenen Menschen in einen nützlichen verwandelt" wurde. Die erzählerische Rückblende der Frau Yang wird durch kleine eingeschobene Szenen illustriert, die sie wiederum kommentiert. Diese Demonstration verfremdet die Erzählung durch ihren Kontrast zum Gesagten; so wirkt sie grad im umgekehrten Sinn überzeugend. Sun, selber Ausgebeuteter, betätigt sich im Dienste der Ausbeutung und kommentiert seine Situation im "Lied vom achten Elefanten." - Der Schluß des Ganzen, der die Götter auf rosa Wolken sich erheben und Shen-Te verzweifelt zurück läßt, richtet die Frage an das Publikum, ob es andere Götter, andere Menschen sein müssen oder eine andere Welt, in der es sich menschenwürdig leben läßt. Die Frage ist in marxistischer Richtung gestellt,

1) a.a.O., S. 23

2) Wir finden hier einen Vorgang ähnlicher Art wie den der Ummontierung des Packers Galy Gay in "Mann ist Mann". Vergl. S. 85 oben.

die Lösung aber dem Publikum überlassen. Die verschiedenen Bilder wiederum beleuchten, teils in der Haupt-, teils in den Nebenhandlungen, andere Einzelsituationen in marxistischer Sicht, sodass im ganzen Stück das marxistische Weltbild in großem Umfang erkennbar wird. "Herr Puntila und sein Knecht Matti"¹⁾ (1940) ist jedoch kein Weltanschauungstheater im oben behandelten Sinn; es ist ein Volksstück, das seine epische Form, wie Brecht schreibt, aus "den Streichen und Abenteuern der alten Volksepen"²⁾ bezieht. Das Stück verzichtet auf eine durchgehende Fabel,³⁾ es besteht, wie "Baal", aus einer lockeren balladesken Aneinanderreihung von einzelnen Szenen. Für diesen balladesken Charakter ist bezeichnend, dass Brecht für die Berliner Aufführung den Inhalt des Stücks, Bild für Bild, in Art einer Ballade, dem "Puntila-Lied"⁴⁾ wiedergeben konnte. Wie Brecht in seinen "Anmerkungen zum Volksstück"⁵⁾ auseinandersetzt, möchte er, in Anlehnung an die alten Volksepen in balladeskem Stil, ein neues Volksdrama schaffen, das dem Bedürfnis nach naivem, aber nicht primitivem, poetischem, aber nicht romantischem, wirklichkeitsnahem Theater⁶⁾ entgegenkommt, und be ruht sich auf die modernen Versuche in der literarischen Revue in Verbindung mit der Historienform der alten Volksepen. Wie bei "Baal", kann in "Puntila" nur von einer "Einheit des Helden", sonst von keiner "Einheit", die Rede sein. Puntila und sein Knecht Matti

1) Versuche Heft 10, Berlin 1952

2) ebenda, S. 118

3) Vergl. ebenda, S. 118

4) ebenda, S. 89

5) ebenda, S. 117 ff.

6) Versuche Heft 10, a.a.O., S. 117 f.

werden in drei verschiedensten Situationen gezeigt. Der politische Gehalt ist denkbar gering und wird vom Komischen überspielt. Der Gutsbesitzer Puntila und sein Knecht Matti werden in den verschiedensten Situationen gezeigt, Puntila als "ein gewisses vorzeitliches Tier, verfressen und sehr unnütz"¹⁾, wie der Prolog sagt; er ist, wie Chaplins Millionär in "City-Lights" nur menschlich, wenn er besoffen ist, und brutal bei Nüchternheit. Die Fabel beleuchtet die Situation Herr und Knecht, aber mehr in einem speziellen als in einem allgemeinen Falle.

1) Versuche Heft 10, a.a.O., S. 7

3. PAUL CLAUDEL . "Ars poétique" und Spätwerk.

Bei der Erstaufführung des "Christoph Columbus" 1930 in Berlin polemisierte Herbert Ihering gegen Claudels Anwendung der epischen Dramaturgie: "Der Wortdichter, der Hymnensänger, sprengt die Form des Sprechtheaters", schrieb Ihering¹⁾, "Er verschreibt sich dem Film, läßt Kritik einströmen und verwendet alle Mittel eines revolutionären, eines harten, eines wirklichen Theaters, um religiös zu mystifizieren. Was geschaffen war, um aufzuklären, wird hier dem Glauben unterstellt. Was desillusionierend gedacht war, dient einer neuen Illusion." Diese Polemik geht von der Position Brechts aus, der das epische Theater als das marxistische Theater schlechthin erklärte. Claudel wird jedoch wenig daran gedacht haben, eine Dramaturgie zu ihrer gegen- teiligen Absicht zu verwenden, wie Ihering ihm vorwirft; er legte einen selbständigen Weg zu dieser Form zurück, der sich von dem piscatorischen und brechtschen nicht nur durch seine Herkunft unterschied. 1921, als Piscators Experimente noch ganz in den Anfängen steckten, als sich Brecht noch in den vortastenden Formversuchen zu einem epischen Theater bewegte, begann Claudel bereits mit der Niederschrift des "Seidenen Schuh", 1927 war das "Buch des Christoph Columbus", dessen Form sich den oratorischen Lehrstücken Brechts nähert, bereits abgeschlossen, als Brecht mit seinen Lehrstücken noch garnicht begonnen hatte. Die gewisse Gleichzeitigkeit des Auftauchens dieser Dramaturgien muß eine andere Ursache haben als die der gegenseitigen Beeinflussung.²⁾

1) Die zwanziger Jahre, Berlin 1948, in: Die getarnte Reaktion.

2) Die Erstaufführung des "Christoph Columbus" in Berlin allerdings traf zeitlich genau mit den ersten Lehrstücken Brechts zusammen.

Wie vollzog sich Claudels Weg zum erischen Theater ? Genau genommen, waren es zwei Richtungen, die sich in Claudels späten Dramen vereinigten, Symbolismus und Thomismus. - Der Symbolismus rückte an die Stelle der detaillierten, ausschnittbedingten Sicht des Naturalismus eine universale, die, von der inneren Wirklichkeit des Menschen ausgehend, eine "höhere Objektivität" von umfassendem, universellen Charakter anstrebte." En effet", schreibt Ernest Friche in den "Etudes Claudeliennes"¹⁾ "l'unité du monde, de l'univers total, sensible et spirituel, le premier signe et le second signifié, est rigoureusement postulée par le fait même du symbolisme universel."²⁾ Der Symbolismus zeichnete das Ineinanderströmen von Ich, Welt und All, das Weltempfinden wurde ins Kosmische gesteigert.³⁾ Den Weg der Symbolisten von ihrer inneren Wirklichkeit zur höheren Objektivität beschreibt Friche folgendermaßen: "Ils ne compoient pas seulement l'affirmation de liens de rapports, d'analogies entre les êtres qui composent notre universel matériel, la "nature"; mais prise en elle-même, dans son ensemble, elle est le "moule", le "repousse" d'un dessin spirituel qui la dépasse, le "verbe" d'un mystérieux Poète, le "temple" d'un invisible Présence."⁴⁾ Von hier aus war es nicht mehr weit zur religiösen Entscheidung, wie sie die Symbolisten Verlaine, Léon Bloy, Huysmans, Francis Jammes,

1) Porrentury 1943, S. 93 ff.

2) Ernest Friche, a.a.O., S. 93 f.

3) Vergl. auch Hanns Heiss, Die romantischen Literaturen des 19. und 20. Jahrhunderts, in: Handb. der Literaturwissenschaft, Berlin 1913, Bd.I, S. 62 f.

4) E. Friche, a.a.O., S. 93

Charles Peguy und Paul Claudel vollzogen¹⁾. Der junge Claudel gehörte mit Gide und Valéry zum Kreis um Stefane Mallarmé, dem großen Theoretiker des intellektuellen Symbolismus; er selbst hat sich ferner zu Rimbaud bekannt. "D'autres écrivains m'ont instruit", schreibt er²⁾, "mais c'est Arthur Rimbaud seul qui m'a construit. Il a été pour moi le rélevateur en un moment de profondes ténèbres, l'illuminateur de tous les chemins de l'art, de la religion et de la vie, de sorte qu'il m'est impossible d'imaginer ce que j'aurais pu être sans la rencontre de cet esprit angélique, certainement éclairé de la lumière d'En-haut, principes, pensées, forme même, je dois tout, et je me sens avec lui les liens qui peuvent nous rattacher à un ascendant spirituel." Es ist bemerkenswert, wie Claudel Rimbaud, der keinerlei kirchliche Bindung hatte, von der Gewalt des neuen inneren Ausdrucks her in religiösem Zusammenhang sieht; für Claudel war Rimbaud, der die Wege des Symbolismus um ein entscheidendes Stück erweiterte, "der Illuminateur de tous les chemins de l'art, de la religion et de la vie"! An anderer Stelle hat sich Claudel geäußert, als er gefragt wurde, wer ihn als Dichter beeinflusst habe: "Seul Rimbaud a eu l'influence que vous connaissez, mais pour moi ce n'est pas un écrivain, c'est un voyant et un prophète.... La lecture des Illuminations, puis, quelques mois après, d'une Saison en Enfer fut pour moi un événement capital. Pour la première fois, ces livres ouvraient

1) Werner Haftmann (Malerei im 20. Jahrhundert, a.a.O., S.15) hat als die zwei Entscheidungen des Symbolismus bezeichnet 1. die "autonome Kunst, in der sich der Geist selbst erfüllt: Die Welt als ästhetisch zu bewältigendes Phänomen, 2. die Kirche als bestimmtes Objekt der höheren Wirklichkeit.

2) Zitiert bei Friche, a.a.O., S. 54

une fissure dans mon bagne matérialiste et me donnaient l'impression vivante et presque physique du surnaturel!"¹⁾

Es ist eindeutig, dass der Einfluß der "inneren Sicht" Rimbauds und die Hinwendung zur Kirche bei Claudel in einem bestimmten Zusammenhang stehen, den er übrigens selbst stets betont hat. Claudels "Bekehrung" vollzog sich während der Weihnachtsmesse 1886 in Notre Dame, seine endgültige Zustimmung zur katholischen Lehre in den Jahren 1889-90. Zugleich wandte sich Claudel dem Thomismus zu, der 1879 durch den Papst Leo XIII in der Enzyklika Aeterni Patris offiziell wieder in das kirchliche Bewußtsein gerufen wurde. Friche kommentiert: "La grandiose synthèse de saint Thomas, tout comme il saisira l'harmonie de l'univers dévinée sous la lumière synthétique des causes finales universelles; ainsi toute son (Claudels- MWK) oeuvre poétique héritière de cette capacité à embarrasser les grands ensembles, relèvera pleinement le caractère qu'il trouve à la religion catholique."²⁾ Friche hat in seinen "Etudes Claudeliennes" erörtert, welche Beziehungen zwischen dem intuitiven Erkennen Gottes ohne das Medium eines logischen Systems, das Thomas von Aquin in der "Summa theologica" darlegt, und dem intuitiven Erkennen der "höheren Objektivität" bestand, die der Symbolismus erreichen wollte³⁾.

In seiner "A r s P o é t i q u e"⁴⁾ hat Claudel

-
- 1) Aus "Ma Conversation", zit. bei Hubert Colleye, La Poésie catholique de Claudel, Liege 1945, S. 75
 - 2) a.a.O., S. 162. Claudel schreibt darüber an Friche: "J'ai ainsi lu les deux sommes"... C'a été une merveilleuse nourriture et un merveilleuse entraînement pour mon esprit, non seulement au point de vue philosophique, mais au point de vue artistique. Les principes thomistes sont mêlés à chacun des mouvements de ma vie artistique." (zit. bei Friche, a.a.O., S. 151)
 - 3) s. a.a.O., S. 96 ff.
 - 4) Paris 1946

Thomismus und Symbolismus in einer Ars poetica des Universums vereinigt. Sie gibt Aufschlüsse über die Art der Claudelschen Sicht, die, wo sie sich des Theaters bediente, organisch zur epischen Dramenform vorstoßen mußte. In der "Connaissance du temps" erzählt Claudel, wie er auf den Gedanken kam, "un nouvel Art poétique de l'Univers, une nouvelle logique" zu konzipieren, als er in Japan auf den Nikkō Chuzenji stieg und, von diesem hohen Ort auf das Nebeneinander der Räume und die Gleichzeitigkeit des Weltgeschehens aufmerksam wurde.¹⁾ "Je comprends", schreibt er, "que chose ne subsiste pas sur elle seule, mais dans un rapport infini avec toutes les autres... Je vois Waterloo; et là bas dans l'océan Indien, je vois en même temps un pêcheur de perles dont la tête soudain crève l'eau près de son catamaran. Et il y a aussi un lien entre ce deux faits. Tous les deux écrivent la même heure, tous les deux sont des fleurons commandés par le même dessin... Notre observation n'était que de ce cercle le plus étroit..."²⁾ Konsequenz kommt er auf die Hilfsmittel zu sprechen, die die moderne Technik dem Menschen für diese Sicht zur Verfügung stellt. Der Synchronismus der Räume und der Ereignisse gehört zu den alltäglichsten Erfahrungen des modernen Menschen: "Mais aujourd'hui nous pouvons embarasser autour de nous des figures plus vastes et plus riches. Chaque matin, le journal nous donne la physiognomie de la terre, l'état de la politique, le bilan des échanges. Nous possédons le présent dans totalité, tout ouvrage se fait sous nos yeux; toute la ligne du futur apparaît sur l'impression qui l'attire... Il n'y a de causes que totale..."³⁾

1) ebenda, S. 50 f.

2) a.a.O., S. 52 f.; vergl. in "Le drama et la musique", Paris 1935, S. 37

3) a.a.O., S. 54 f.

Die "Art Poétique", die die Lehre von der Dichtkunst als Lehre von Gott und Welt deutet¹⁾, die also die Poetik in die Sicht der Kosmologie rückt, schreitet nun weiter fort zu einer Philosophie der Bewegung, die als Ausgangspunkt aller Bewegung Gott setzt, "que s'attache toute vie déroulée par le temps... Le temps est le moyen offert à tout ce qui sera d'être afin de n'être plus." Das Kapitel "De la co-naissance au monde et de soi-même" setzt den "Dieu transcendant" als "position de commencement et de fin"²⁾. Der Punkt also ist bestimmt, von dem aus Raum und Zeit überschaubar werden. In einer Zusammenfassung seiner Thesen schreibt Claudel: "L'univers en tantque miroir de Dieu; 2. Le poète en tantque miroir de l'univers; ces deux aspects seront, si l'on veut, l'école du poète." In einem Wortspiel "Connaissance" und "co-naissance" setzt Claudel das Erkennen mit dem Zusammenschauen aller Dinge gleich.³⁾

Claudel schrieb die "Art Poétique" in den Jahren 1903 bis 1904. Die Sicht, die er darin entwickelte, wirkte sich jedoch, auf das Drama bezogen, erst in seinem Spätwerk aus, das wir vom "Seidenen Schuh" an rechnen.⁴⁾

Die global-kosmische Schau, die Claudel in der "Art Poétique" entwickelte, fand im "S e i d e n e n S c h u h" diesem expansiven, alle aristotelisch-dramaturgischen Grenzen vom Stoff her sprengenden Welt drama, ihre Ausformung. Diese "Spanische Handlung in vier Tagen"⁵⁾

1) Vergl. Ernst Robert Curtius, Französischer Geist im 20. Jahrhundert, Bern 19, S. 115 ff.

2) a.a.O., S. 140

3) Vergl. E.R. Curtius, a.a.O., S. 140

4) Claudel selbst hat seine frühen Dramen als Dramen des Ausdrucks, seine späten als die einer Schau interpretiert. S. Briefwechsel mit André Gide, Stuttgart 1952, S. 128 f.

5) Paul Claudel, Der Seidene Schuh, Salzburg 3/1948

6) Untertitel, a.a.O., S. 9

umspannt im katholischen Bewußtsein Räume und Zeiten. "Der Schauplatz dieser Handlung ist die Welt", heißt es im Vorspruch, "und genauer das Spanien des ausgehenden sechzehnten Jahrhunderts, unter Umständen auch des beginnenden siebzehnten. Der Verfasser hat sich die Freiheit genommen, Länder und Zeiten ineinander zu schieben, wie etwa aus einer gewissen Entfernung verschiedene getrennte Bergzüge zu einem einzigen Horizont verschmelzen."¹⁾ Claudel wählte für sein Stück die Zeit, in der der Katholizismus im spanischen Weltreich die größte räumliche Ausdehnung gefunden hatte. "Der seidene Schuh" ist das Drama des Conquistadors Rodrigo, der die Erde "zu Gott hin" wieder vereinigt. Claudel, der große "Gegenreformer" unserer Zeit, nahm die Zeit der Gegenreformation als eigentlichen Ausgangspunkt seines Bewußtseins.²⁾ Er hat selbst über seinen "Seidenen Schuh" gesagt: "C'est le résumé de toute mon oeuvre poétique et dramatique. J'y développe la vie d'un conquistador de la Renaissance. Je considère la Renaissance comme l'une des périodes les plus glorieuses du catholicisme, celle où l'évangile termina ses conquêtes dans l'espace et dans le temps, où, attaqué dans un petit coin par les hérétiques, l'église se défend avec l'univers, où les humanistes retrouvent l'Asie, que Christophe Colomb voit un monde nouveau jaillir pour lui du sein des eaux, que Copernic ouvre la Bible du Ciel, que Don Juan d'Autriche refoule l'Islam, que le protestantisme est arrêté à la Montagne-Blanche et que Michel Ange élève la coupole de Saint-Pierre."³⁾

Ein Drama, das in diesem Bewußtsein die Welt umspannen

1) a.a.O., S. 11

2) Vergl. Anm. 2, Seite 113 unten

3) Vergl. bei Frische, a.a.O., Vorwort, S. XXI; ferner bei E.R.Curtius, a.a.O., S. 115. Der Text ist zitiert bei Jaques Madaule, Einführung in die Dramen Claudels, in : Claudel, Oeuvres complètes, Bd. 6, S. 259

wollte, an allen Orten der Welt spielte, "Räume und Zeiten ineinanderschob", das christliche Universum in all seinen Schichten berührte und ein Weltgemälde entwarf, bunt und reich mit vielen ineinander verflochtenen Handlungen und Schicksalen, ein Schauspiel, das sich aus vier abendfüllenden Dramen zusammensetzte, ließ sich nur in eine nichtaristotelische Dramenstruktur fassen. Claudels Form nähert sich der des Jesuitendramas in der schrankenlosen und reichen Ausmalung, in der Einbeziehung aller theatralischen Mittel, der Gesamtordnung des Weltausplatzes unter einen Aspekt, der sich Menschen und Dinge, Raum und Zeit verfügbar macht.¹⁾ Diese Sicht ist in keinem geringeren Sinne als die Brechts weltanschaulich und politisch gemeint.²⁾ In seinen auf den "Seidenen Schuh" folgenden Dramen bedient er sich folgerichtig des Kommentars und der Reflexion des dargebotenen Stoffs in der Art des modernen epischen Theaters; im "Seidenen Schuh" wird die kämpfende Kirche selbst dargestellt. Auch hier hat Claudel die verschiedensten Durchbrechungen der theatralischen Illusion eingebaut, doch weniger zum Zweck des Kommentars, sondern als Hinweis auf die theatralische Darstellung schlechthin,³⁾ oder zur parodistischen Auflockerung des Geschehens, zur eingeflochtenen Groteske.⁴⁾ Claudel bedient sich einer sehr lockeren

1) Die formale Beziehung zu Goethes "Faust" ist evident; vergl. S. 17 ff. oben.

2) Vergl. Briefwechsel mit Gide, a.a.O., S. 14, 16 f.

3) Vergl. die Spielanweisung im "Seidenen Schuh", a.a.O., S. 7; ebenso ist als Hinweis auf das Theater der Beginn des Stückes mit dem Ansager zu verstehen: "Hefen wir, wenn ich bitten darf, meine Brüder, den Blick auf jenen Punkt des Atlantischen Ozeans einige Grade unterhalb des Äquators, in gleicher Entfernung von der Alten und der Neuen Welt. Ihr seht hier in vorzüglicher Darstellung das Wrack eines entmasteten Schiffes, das steuerlos auf den Wogen treibt..." (a.a.O., S. 15)

4) Als eingeflochtene Groteske ist im "2. Tag" (2. Szene) das Spiel des Nicht-zu-Dämpfenden zu betrachten, der zwischen den Kulissenarbeitern herumfegt und mit den Figuren des Spiels selbst an einer besonders tragischen Stelle der Handlung (!), seinen Unfug treibt (a.a.O., S. 118 ff.) Bezeichnenderweise ist die Illusionsdurchbrechung durch den Ansager und durch den Nicht-zu-Dämpfenden mit einer erzählten Handlung verbunden, die die Handlung selbst verknüpft. (c.a.a.O., S. 15, S. 109)

Verknüpfung der Handlungsfäden, die, in ihren Zwischenstationen oft in Nebenszenen durch Erzählungen ganzer Scharen von Nebenpersonen, weitergeführt wird¹⁾. An die Liebeshandlung zwischen Don Rodrigo und Dona Proeza, der einzigen durchgehenden Handlung des Stücks, knüpft sich das Drama der Welteroberung, des spanischen Reichs,²⁾ ein Gewirr von Seiten und Nebenhandlungen, die das Gemälde ergänzen³⁾, würzen, durchkreuzen, auf die Parallelität und Gleichzeitigkeit der Geschehnisse⁴⁾, ihre geheimen Verbindungsfäden hinweisen, auf die Verbundenheit aller Dinge. Die "innere" Welt der sprechenden Monde⁵⁾, Sterne⁶⁾, Schutzengel⁷⁾, Heiligen⁸⁾, Schatten⁹⁾ steht in gleicher theatralischer Wirklichkeit neben der Welt der Könige und Conquistadoren, der fadenscheinigen

1) Vergl. I, 8, 10; II, 1, 12; III, 2, 4, 5; IV, 1

2) Vergl. I, 1, 6; II, 4, 6, 7; III, 3, 13; IV, 3, 9. Diese Szenen bilden die Verknüpfungen der Liebe Rodrigos und Proezas mit der spanischen Welteroberung.

3) Z.B. die Seitenhandlung Dona Isabel-Don Louis (I, 4, 9), der Negerin Jobarbara mit dem Weibel von Neapel (I, 8), die mehr ausschmückenden Charakter hat; die Handlung zwischen Dona Musica und dem König von Neapel (I, 10; II, 5, 10; III, 1), die den Kontrapunkt zur Handlung Rodriga-Proeza bildet; der Ausschmückung dient die Bekleidung des Don Gil (II, 1); III, 2, 5 können als vermittelnde Nebenhandlungen gelten; die Nebenhandlung mit Dona Siebenschwert dient der Zusammenführung der kontrapunktischen Handlungen: König von Neapel - Dona Musica und Rodrigo - Proeza (IV, 3, 8, 10)

4) Der "1. Tag" z.B. weist fünf Handlungen auf, die einander durchkreuzen oder parallel laufen: 1. Handlung Proeza-Don Pelayo, 2. Don Balthasa und Don Camillo (2, 3, 5, 10, 12, 13); 2. Handlung: Don Isabel - Don Louis (4, 9); 3. Handlung: König von Spanien und sein Hof (6); 4. Handlung: Die Negerin Jobarbara-Weibel von Neapel, der Chinese (8, 11); 5. Handlung: Rodrigo (7, 9)

5) II, 14

6) III, 3

7) II, 13

8) III, 1, 3

9) I, 12; III, 8

Gelehrten, der Saldateska, der Kleinen Intrigen und Interessen, der Liebe, der Sünde und des irdischen Leids. Das Drama spielt an allen Orten der spanischen Welt zugleich¹⁾; mit der Zeit wird in aller Willkür verfahren; große Zeitsprünge verknüpfen sich mit drei- bis vierfach parallelen Vorgängen. Die Ganze ist ein grandioses dramatisiertes Epos, das, die Form des aristotelischen Dramas sprengend, sich aus seiner einzigartigen Konstellation sein eigenes Gesetz schafft.

Auch in "Buch von Christóbal Colómbus"²⁾ behandelt Claudel das Drama eines Conquistadors. Diesmal steht im Zentrum die Gestalt des Columbus, der, wie Rodrigo im "Seidenen Schuh", von Gott durch eine Frau bestimmt wird, "die Erde wieder zu vereinigen". Dort war die Liebe zu Proeza innerer Anlaß zur Tat, hier ist es Isabella die Katholische, die als Medium göttlichen Willens Columbus beruft. Im Gegensatz zu Rodrigo tritt jedoch Columbus weniger als Welteroiberer denn als Glaubensträger auf.³⁾

- 1) Zur Übersicht folgt eine Aufzählung der Örtlichkeiten in der Reihenfolge der einzelnen Szenen:
I,1: Auf dem atlantischen Ozean, 2,3: Garten eines Edelsitzes in Spanien, 4: Strasse in einer spanischen Stadt, 5: Garten der 2. Szene, 6: Palast von Belem, 7: Kastilisches Odland, 8. Herberge von X., 9: Kastilische Einöde, 10,11,12,13: Herberge von X..
II,1: Beim Tuchhändler in Cadix, 2,3,4: Rodrigos Schloß, 5: römische Campagne, 6: nächtlicher Himmel, 7: Eskorlapalast, 8: Meer, 9: Mogador, 10: Sizilianischer Urwald, 11: Mogador, 12: Urwald Amerikas, 13,14: "Innenraum", symbolisch.
III,1: Nikolauskirche in Prag, 2,3: Meer, 4: Mogador, 5: Genuesisches Haus, 6: Amerika, 7: Mogador, 9: Panama, 10: Mogador, 11: Golf von Mexiko, 12,13: Vor Mogador.
IV spielt ganz auf dem Meer. 1: Vor den balearischen Inseln, 2: Auf Rodrigos Schiff, 3: Boot auf dem Meer, 4: Schwimmender Palast des Königs, 5: Felsblock im Meer, 6,7,8: Rodrigos Schiff, 9: Schwimmender Palast des Königs, 10: offenes Meer, 11: auf irgendeinem Schiff.
2) "Le livre de Christophe Colomb", Paris 1935
3) Der Name Christoph wird als Christophorus (Christophorus) und Columbus als Taube (Colomb) symbolisiert.

Mit "Christoph Columbus" tritt Claudel die Form seiner spätesten Dramen an; der "Seidene Schuh" muß im Vergleich zu den folgenden Stücken formal als Übergangswerk gedeutet werden. Diese letzte Form bedeutet bei Claudel die Vereinigung des Dramas mit der Messe; sie bettet die theatralische Handlung in ein überzeitliches Zeremoniell, das mit allen modernen Theatermitteln: Projektionen, Simultanszenen, Tanz und Pantomime verwirklicht wird. Claudel führt also das christliche Drama einerseits zu seinem zeremoniellen Ursprung, der Messe, zurück¹⁾, andererseits nimmt er moderne Mittel auf, deren sich auch Brecht in seinen oratorischen Lehrstücken bedient.²⁾³⁾ Er vereinigte dies alles zu einer geschlossenen, neuen dramatischen Form, die neben den brechtschen Versuchen einzigartig dasteht.

Der Titel "Le Livre de Christophe Colomb" betont die epische Grundhaltung, die hier die komplizierte Viel-

-
- 1) In seinem Aufsatz "Leiden und Größe Richard Wagners" stellt Th. Mann die Frage, ob nicht "die heilige Lehnacht, der letzte Ehrgeiz des Theaters der Ritus ist, aus dem es bei Heiden und Christen hervorgegangen" - eine Frage, die im Hinblick auf das moderne Drama diskutiert zu werden sich lohnen dürfte.
 - 2) In seinem Aufsatz "Von Gerhart Hauptmann zu Paul Claudel" (in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görresgesellschaft, Bd.6, S. 1 ff.) bietet Gottfried Hasenkamp ein treffendes Beispiel dafür, in welche Verwirrung der Begriffe man bei rein glaubensmäßiger oder ideologischer Beurteilung formaler Phänomene im modernen Drama gerät: Er bewundert die formalen Funde Claudels, lehnt im gleichen Atemzug die Brechts ab; ebenso verwirft er den dramatischen Symbolismus schlechthin, nimmt aber den Symbolismus Claudels nicht einmal wahr.
 - 3) Wie bei Brecht sind auch Einflüsse des ostasiatischen Theaters verarbeitet. Zur Steigerung einer Expressivität, die Brecht freilich bewußt vermeidet, wendet Claudel noch zu allem unartikulierte Laute an, die zu gleicher Zeit die Dadaisten in die Dichtung einführten - auch dies ein Hinweis auf die modernen Mittel, derer sich Claudel bedient.

schichtigkeit der Handlungs- und Betrachtungsebenen ermöglicht. "Christoph Columbus" ist das Zeremoniell des Buchs, das seine Geschichte enthält; das Buch von Christoph Columbus liegt diesem Drama in ähnlicher Weise zugrunde, wie der Messe die Bibel. In seinem Briefwechsel mit André Gide schreibt Claudel: "Ich frage mich vergeblich, welches d a s katholische Drama sein könnte. Mir scheint, es gibt keines; es kann keines geben, darf keines geben - (oder kann man sagen, dass es sich in der Messe konzentriert). Der Katholizismus kann und soll der Seele Ruhe, Gewißheit usw. bringen; ein bewundernswerter Apparat wird dazu verwandt; er ist ein Quietiv, kein Moment des Dramas."¹⁾ - Die Grundform des Zeremoniells, die Claudel für "Christoph Columbus" gewählt hat, mehr noch als der "Seidene Schuh" mit seinen vielen lyrisch ausgeschmückten Gesprächen, gibt der Claudelschen lyrischen Neigung²⁾ Raum, dem Moment der Preisung, Danksagung, der confessio im augustinischen Sinn, die eines der Hauptanliegen der claudelschen Kunst darstellt.³⁾

- 1) a.a.O., S. 68.- Andererseits hat Claudel an anderer Stelle "Christoph Columbus" als Drama bezeichnet, und den Kampf um das ewige Leben d a s Drama der Menschheit genannt (Brief vom 8.7.09). In diesem inneren Widerspruch beider Aussagen ist die Diskussion um das christliche Drama überhaupt enthalten; in diesem Widerspruch ist auch der Formgegensatz des "Seidenen Schuh" im Gegensatz zur Form des "Christoph Columbus" bezeichnet: Der "Seidene Schuh" enthält mehr "Drama" im Sinne von Kampf und Auseinandersetzung, der "Christoph Columbus" mehr den "Quietiv".
- 2) Vergl. Briefwechsel mit André Gide, a.a.O., S. 128 f.
- 3) Claudel schreibt an Gide: "Was ist Kunst, wenn nicht ein Ausruf und ein Zuruf, eine Aufzählung und eine Danksagung, wie der Gesang der Jünglinge im feurigen Ofen, wie der Sonnengesang des hl. Franz von Assisi" (a.a.O., S. 9); vergl. auch "Briefwechsel mit Rivière", München o.J., S. 237.

Das Zeremoniell gibt gleicherweise die Möglichkeit, sich das räumlich-zeitliche Geschehen frei verfügbar zu machen. Hier ordnet es sich unter den Blickpunkt der Ewigkeit, den Claudel in vollem Bewußtsein in das Drama eingeführt hat. Der Gedanke liegt nahe, dass dieser Blickpunkt, der Blickpunkt Gottes, das Drama selbst zum Zeremoniell tendieren ließ. Sub specie aeternitatis zeichnet sich der irdische Vorgang als kleine in sich kreisende Bewegung, die der Lenkung des höheren Willens untergeordnet ist, also im Grunde keine im aristotelischen Sinn "dramatische" Eigenbewegung hat. Das dramatische Moment, im Sinne einer kämpferischen Auseinandersetzung, liegt wie im christlichen Drama von jeher, bei Claudel in der Auseinandersetzung mit dem Irdischen. In seinem Aufsatz "Le Drame et la musique"¹⁾ hat Claudel die einzelnen dramaturgischen Elemente seines "Christoph Columbus" behandelt und erläutert. Diese Elemente und ihre Anwendung haben ihre Entsprechungen zu den brechtschen. An die Stelle des "Kontrollchors", der zugleich Adressat und Beurteiler des Geschehens ist, tritt bei Claudel der Chor der christlichen Gemeinde in gleicher Funktion; auch er ist beteiligter Beurteiler, vermittelt zwischen Bühnengeschehen und der Aufnahme durch das Volk. Im Unterschied zu Brecht geht der Chor mit dem "explicateur", der in der Funktion eines Priesters auftritt, eine Art Responsorium ein. Claudel hat sich über diesen Chor folgendermaßen geäußert: "Toute voix, toute action, tout événement détermine un écho, une réponse. Elle provoque et propage cette espèce de mugissement collectif et anonyme comme la mer des générations l'une derrière l'autre qui regardent et qui écoutent. C'est là que l'appelle le Choeur."²⁾ Hier ist eine weitere

1) abgedruckt in "Le livre de Christophe Colomb",
C.C.

2) Le drame et la musique, C.C., S. 34

Funktion des Chors beschrieben: er vertritt das "Meer der Generationen", die Ereignisse beurteilen und auf sie antworten, also eine Art Kommentar geben, der große Zeiträume umfasst. Den "explicateur" läßt Claudel sagen: "Je dis la vie de cet homme prédestiné.... telle que cela c'est passé non pas seulement dans le temps, mais dans l'éternité."¹⁾ Zeit und Ewigkeit umfasst auch der Chor mit seinen Betrachtungen. Weiter sagt Claudel über die Funktion des Chors: "Ce n'est plus le Choeur du drame antique, cette trompe de commentateurs et de conseils bénévoles que tout protagoniste un peu expressif n'a jamais eu aucune peine à recruter sur les quais de la Méditerranée. Ou plutôt c'est ce même Choeur, tel que l'Eglise après le triomphe du christianisme l'invita à pénétrer dans l'édifice sacré et à se faire intermédiaire entre le prêtre et le peuple, l'un officiant et l'autre officiel. Entre la foule muette et le drame qui se développe à la scène, et, si je peux dire, à l'autel, il y avait besoin d'un truchement officielle constitué."²⁾

Die Reflexion, die Walter Benjamin als eines der Hauptmomente im modernen epischen Theater bezeichnete, indem er den neuen Helden den Betrachter nannte - diese Reflexion ist in Claudels "Christoph Columbus" in vielschichtiger Weise eingebaut³⁾. Sie ist vertreten durch

1) a.a.O., S. 4

2) Le drame et la musique, a.a.O., S. 34 f.

3) Claudel selbst sieht seine Rolle weniger im Darstellen als im Betrachten und Kommentieren der Ereignisse: "Mon rôle" schreibt er (ebenda, S. 28) "était donc de regarder Christophe Colomb, de feuilleter les pages de son histoire et de sa légende, d'en ressusciter les scènes essentielles une par une, et l'attendre les interrogations, les objections et les commentaires que le musicien par l'organe collectif de l'orchestre et des Choeur aurait à me présenter au nom de public, de cette assistance autour d'un grand homme et d'un grand événement, qui est faite de tous les peuples et de toutes les générations."

den "explicateur", den Cho r, und schließlich durch Christoph Columbus selbst, der in zweierlei Gestalten auftritt, als Agierender und als Betrachtender, anders ausgedrückt: als "Zeit und Ewigkeit".¹⁾ "Voici le héros", schreibt Claudel²⁾, "en quelque sorte qui se dédouble et se fait pour nous le spectateur et le juge de sa propre épopée."

Die Musik nimmt im claudelschen Drama einen besonderen Raum ein, der die Anregung zu ihrer Verwendung, die Claudel vom ostasiatischen Theater empfangt, weit überschreitet. Wie bei Brecht hat sie bei Claudel eine dramaturgisch selbständige Funktion³⁾, sie bringt eine selbständige Betrachtung zum Bühnengeschehen. "Elle suit un chemin parallèle au notre", schreibt Claudel⁴⁾, und "La musique... c'est un acteur véritable."⁵⁾ Im Gegensatz zu Brecht aber baut Claudel die Musik als "Fil du récit" ein, welche die Kontinuität

1) Es ist ein Leichtes, hier die Verbindung zu Brechts "kritischem" Schauspieler herzustellen, der diese Aufspaltung in Aktion und Betrachtung in seiner eigenen Person verwirklicht.

2) Le drame et la musique, a.a.O., S. 33

3) ebenda, S. 21

4) Le drame et la musique, a.a.O., S. 25

5) ebenda, S. 30

der Bühnenhandlung wahr, während Brecht diese Kontinuität durch die Musik unterbrechen will. Ferner bedient sich Claudel zur Steigerung einer Expression, die Brecht gerade vermeidet, der unartikulierten Laute: "A côté de la voix articulée il y a la voix inarticulée, le grogement, l'exclamation, le doute, la surprise, tous les sentiments humains exprimé par des simples intonation et confiés à ces témoins officiels là-bas, accroupis dans leur petite loge."¹⁾

Eine Eigentümlichkeit, die wir teilweise auch schon bei Brecht beobachten konnten und die zumal in seiner persönlichen Regie zum Ausdruck kommt²⁾, nimmt einen besonderen Platz im späten claudelschen Drama ein: die Trennung zwischen optischem und akustischem Vorgang. Je mehr die Sprache sich dem Zeremoniellen nähert, desto selbständiger verläuft die rein optisch-mimische Szene. In "Christoph Columbus" gibt es ganze Partien, die sich in reinem Tanz und reiner Pantomime bewegen. So gleich zu Anfang das "Prozessionel", das in einem feierlichen Aufmarsch die Prozession des Buches von Christoph Columbus, des Chors und des "explicateur" darstellt. Der "explicateur" sagt in der Art des brechtschen "Titels", der hier freilich nicht projiziert, sondern gesprochen wird, die Vorstellung an: "Le livre de la vie et de voyages de Christophe Colomb qui a découvert l'Amerique."³⁾ Es folgt, als zweite Szene, ein Gebet mit dem Responsorium des Chors. Also besteht die erste Szene aus einem rein optischen, die zweite aus einem rein akustischen (zeremoniellen) Vorgang. Wie Brecht bedient sich Claudel großer Bildprojektionen, die auf die Simultaneität der Vorgänge hinweisen. Bei Brecht handelt es sich vorwiegend um die Simultaneität äußerer

1) ebenda, S. 24, 30

2) s. "Theaterarbeit" a.a.O.; ferner Marianne Kesting, Bert Brecht als Regisseur, in: Augenblick, Febr./März 1956.

3) Le livre de Christophe Colomb, a.a.O., S. 42

Ereignisse¹⁾, die aber "die große geistige Bewegung, in der die Vorgänge sich abspielen" spiegeln sollen²⁾; Claudel zeigt die Gleichzeitigkeit inneren und äußeren Geschehens, oder gibt mit der Projektion die symbolische Interpretation der Bühnenverläufe.

Verfolgen wir kurz den Gang der Handlung im "Christoph Columbus" und seinen Aufbau weiter: Im Responsorium zwischen dem Chor und einer Solostimme wird ein Teil aus der Schöpfungsgeschichte der Bibel zelebriert: "Et la terre était informé et nue..." Dann beginnt die eigentliche Handlung, die den alten Christoph Columbus in der Herberge zu Valladolid zeigt. Der "explicateur" ruft ihn heran und erklärt den Zuschauern seinen elenden Zustand. Während Columbus im Gebet versinkt, rufen Chor und "explicateur" ihn an - der Chor als Nachwelt, die ihn seine eigenen Taten sehen lassen möchte, um sie zu beurteilen. Wie in den brechtschen Lehrstücken wird also eine Handlung zur Beurteilung vorgeführt. Der alte Christoph Columbus setzt sich auf das Proszenium zu Chor und "explicateur" und schaut der Vorgegenwärtigung seiner eigenen Geschichte zu, die in gleichnishaften Szenen und Bildern abläuft. Ein "opposant" und ein "défenseur" führen die Verhandlung über das Bühnengeschehen, das in räumlich-zeitlich weit auseinanderliegenden Stationen vorgeführt wird. Der Columbus auf dem Proszenium greift immer wieder, als innere Stimme,

1) Vergl. Schriften zum Theater, a.a.O., S. 34

2) Über eine nichtaristotelische Dramatik, in: Schriften zum Theater, a.a.O., S. 38: "Die Bühne zeigte also nicht nur in Andeutungen wirkliche Räume, sondern auch durch Texte und Bilddokumente die große, geistige Bewegung, in der die Vorgänge sich abspielten."

als Stimme der Berufung in die Bühnenhandlung ein: das Zeitliche wird unter dem Blickpunkt des Ewigen betrachtet. In gleicher Weise wird in bestimmten ausgewählten Stationen das Leben des Columbus vergegenwärtigt und diskutiert, unter Mitwirkung des gesamten Proszeniums, das immerzu beratend und betrachtend die Handlung verfolgt. Im 2. Teil leistet sich Claudel eine Sonderdiskussion zwischen Chor und "explicateur" über die fehlende Triumphszene, die ausgelassen wird, weil sie keine überzeitliche Bedeutung hat. Immer wieder werden in zereemonieller Form in die Bühnenhandlung Bibeltexte eingefügt, welche die Geschichte des Columbus mit dem Geschehen des Evangeliums in Beziehung setzen. Die Handlung gipfelt in der Zusammenkunft des Columbus mit Isabella. In der Herberge von Valladolid endlich endet das Geschehen wie es begann. Hier vereinigt sich der Columbus des Proszeniums mit dem Columbus der Szene, der seiner Bestimmung gefolgt ist: Zeit und Ewigkeit verschmelzen in eins. Danach mündet die Handlung wieder in ihren Beginn "au paradis de l'idée". "Monsieur l'explicateur, ne vous êtes-vous pas trompé? N'avez-vous pas par hasard rouvert le Livre à la première page?" fragt einer der Choristen. "Il est vrai", antwortet der "explicateur", "Tout recommence de nouveau dans la lumière de l'explication".¹⁾ In einer Jubilationsszene, in der Isabella von Columbus die Mauleselin empfängt, endet das Stück.

Die Geschichte des Christoph Columbus wird also von Claudel in den Stationen des christlichen Martyriums dargestellt: Berufung, Leiden und Prüfung, Tod und Wiederauferstehung. Das epische Vor- und Zurückschrauben der Handlung geschieht im Sinne der Vergegenwärtigung eines

1) a.a.O., S. 183

überzeitlichen Zeremoniells: Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft fließen in der Schau des Ewigen zusammen. Die Zwischentexte des "explicateur" und des Chors dienen, im Gegensatz zu Brecht, mehr der inneren Betrachtung und Durchleuchtung der Vorgänge. Wie bei Brecht aber wird am szenischen Modell diskutiert; im Sinne dieses Modells ist die gleichnishafte Darstellung der Vorgänge die gegebene.

Sein nächstes Stück "Jeanne d'Arc au bûcher" ¹⁾ bedient sich einer ähnlichen Form wie "Christoph Columbus". Claudel nannte es "Oratorio dramatique" und kennzeichnete damit genauer die Richtung, die seine späteren Dramen, in Verbindung mit der Musik, einschlagen. Indes darf man diesen "Gattungsbegriff" nicht zu wörtlich nehmen; zweifellos hat diese Art Drama oratorienhafte Züge, die Einsetzung jedoch aller theatralischen Mittel verbietet von selbst eine zu enge Auslegung dieses Untertitels. Allein die Tatsache, die in "Jeanne d'Arc" noch klarer als im "Christoph Columbus" zum Ausdruck kommt, nämlich dass die Bühne Innenraum geworden ist, wird vom Begriff "oratorio dramatique" nicht erfaßt. Die Möglichkeit "Bühne als Innenraum" wurde vom Symbolismus erschlossen; sie gestattet traumhafte und visionäre Freizügigkeit in Raum- und Zeitordnung. "Le livre de Christophe Colomb" ordnete sich unter den Blickpunkt der "Herberge von Valladolid", des Triumphes und Endes des Columbus, ebenso wird das Drama Jeanne d'Arcs aus der Sicht ihres Triumphes und Endes auf dem Scheiterhaufen vergegenwärtigt.

1) Paris 1939

"Pour comprendre une vie comme pour comprendre un paysage", schreibt Claudel¹⁾, "il faut choisir le point de vue et il n'en pas le meilleur que le sommet. Le sommet de la vie de Jeanne d'Arc, c'est sa mort, c'est le bûcher de Rouen. C'est de ce sommet...., qu'elle envisage tout la série des événements qui l'y ont conduite, depuis les plus proches jusqu'au plus lointains, depuis la consommation jusqu'à l'origine de sa vocation." Wie der Christoph Columbus der "Herberge von Valladolid" während des ganzen Ablaufs seines Dramas auf dem Proszenium weilt, so steht Jeanne d'Arc während ihres Dramas auf dem Scheiterhaufen und sieht, in der Erinnerung, den einzelnen Stationen ihres Lebens und Leidens zu, in ständiger Korrespondenz sowohl mit dem Bruder Dominique, der während ihres Feuertodes bei ihr ist und ihr "Buch aufblättert", wie mit den Stimmen der Heiligen, die um sie sind.²⁾ Himmlische und irdische Stimmen kommentieren hier die Ereignisse, die auf der Bühne dargestellt werden, greifen abwechselnd in die Handlung ein und reden mit Jeanne. Wie im "Christoph Columbus" beginnt das Drama zeremoniell im Responsorium. Die Szenen, deren sich Jeanne beim Aufblättern ihres "Buchs" erinnert, folgen nicht dem realen Ablauf der Ereignisse, sondern werden nach ihrer inneren Bedeutung, d.h. gleichnishaft, dargestellt. Bei der endgültigen Verbrennung selbst gehen Realität und Gleichnis ineinander über: Jeanne brennt und ist reine Flamme. "J'accepte cette flamme pure", sagt die Jungfrau Maria. - Noch stärker als im "Christoph Columbus" sucht Claudel in "Johanna auf dem Scheiterhaufen" innere und transzendente Vorgänge sichtbar zu machen. Die Art der symbolischen Darstellung war hier die geeignete.

1) a.a.O., S. 7

2) Die dreigeteilte Simultanbühne symbolisiert Gegenwart (Johanna auf dem Scheiterhaufen), die in der Erinnerung heraufbeschworene Vergangenheit (die einzelnen Szenen ihres Lebens) und Ewigkeit (die Stimmen der Heiligen von den Postamenten).

Die zeremonielle Ausgestaltung eines Gleichnisses nähert sich dem Calderonschen Auto sacramentale. In "La Sagesse où la Parabole du festin"¹⁾ hat Claudel diese Form erreicht und konsequent durchgeführt. "Le festin de la Sagesse est la mise en oeuvre dramatique et musicale de la parabole de l'évangile Luc. XIV, 16 - 24", schreibt Claudel²⁾. Wie Calderons Auto sacramentale behandelt "La Sagesse" im Gleichnis des Evangeliums das Dogma der Eucharistie und stellt tiefere Bezüge zu anderen Bibelereignissen und zur Gegenwart her³⁾.

Jaques Madaule hat in seiner Einführung in die Dramen Claudels das dramatische Oeuvre mit den gleichzeitig entstandenen übrigen Werken in Beziehung gesetzt und festgestellt, dass das dramatische Spätwerk von den Bibelkommentaren begleitet wird. Als Bibelkommentare sind auch seine beiden letzten Dramen "La Sagesse" und "L'Histoire de Tobie et de Sara" zu werten, als sinnliche Vergegenwärtigungen ihrer inneren Bedeutung in der claudelschen Sicht. Die Ereignisse selbst werden als bekannt vorausgesetzt und zeremoniell vorgeführt, das Hauptgewicht liegt auf der Ausdeutung. Von hier aus ergibt sich von selbst die oratorienhafte Form mit ihren Bezügen zur Messliturgie. In "La Sagesse" liegt der Bibeltext in der Vulgataübersetzung als zelebriertes Wort zugrunde, die Darstellung ist eine rein zeremonielle und symbolische Ausschmückung unter reicher Verwendung von Tanz und Pantomime; sie legt den Bibeltext bildhaft aus und stellt die Bezüge her.

1) Paris 1939

2) ebenda, S. 7

3) z.B. geht die Weisheit, um ihre Gäste zu laden, in die moderne "Wüste der Großstadt"

Wieder ergibt sich, z.B. in der Szene, in der die Weisheit die Reichen zu Tische lädt und sich alle entschuldigen lassen, eine Spaltung von optischem und akustischem Verlauf. Dem Chor ist der Vulgatatext überlassen, der durch reine Pantomime illustriert wird. Im Responsorium zwischen den Armen und der Weisheit wird die Einladung der Armen dargestellt. Einzelne Figuren dieser Handlung tragen keine Namen, sie sind mit A. und B. bezeichnet¹⁾. Die Armen werden von der Weisheit zu einem Tanz aufgefordert: "Vous étiez les esclaves du fouet et je fait de vous les serviteurs de la musique."²⁾ Im Tanz stellen alle das befreite Jerusalem dar und feiern anschließend das Abendmahl mit der Weisheit. Im Gleichnis des Abendmahls wird der Bezug zum Alten Testament offenbar, die Aufhebung der Sünde Adams. Auf einer langen Tafel werden alle Früchte der Erde hereingetragen: die Schöpfung ist dem Menschen durch Christus wieder zugänglich geworden. In einer Chorbildung endet das Stück.

"L'histoire de Tobie et de Sara"³⁾ hat Claudel als "Moralité en trois actes" im Untertitel bezeichnet..."où la parole est aidée par les ressources de la musique, du cinéma et du mimique."⁴⁾ In besonderem Maße bedient sich hier Claudel seiner vielschichtigen Theatermittel: der reinen Bildprojektion, die ganze Szenen "visionär" ausfüllt, der Pantomime und des Tanzes. Das Wort erscheint einmal als Bibel- und Messzeremoniell, als dialogischer dramatischer Text, ferner als Erzählung und endlich in Vereinigung mit Musik, Geräusch und

1) Hieran wird besonders die "überindividuelle" Eber der Gestaltung erkennbar.

2) a.a.O., S. 51

3) Paris 1942

4) ebenda, S. 11

unartikulierten Lauten.¹⁾ Der optische Verlauf überspielt in "Tobias und Sara" fast den akustischen. "L'art du dramaturge, comme celui du peintre, a ses franchises", schreibt Claudel. "L'idée de la mise en scène consiste dans un emploi continuuel de la projection et du cinema, qui donne couronnement et perspective à l'action dramatique engagée au premier plan par les personnages réels... Un double Choer à côté de la scène fait le commentaire de l'action."²⁾ Mit diesen Bemerkungen ist bereits einiges über die Form des Ganzen gesagt. Die Moralität beginnt mit einer Klage des Doppelchors über das verlorene Paradies. Drei Erzähler berichten abwechselnd die Geschichte von Tobias und Sara, unterbrochen durch das Responsorium der beiden Chöre und **Vulgatakommentare** Anna, die Mutter des jungen Tobias, schickt schließlich die drei Erzähler fort: "Va-t-en! tu n'a plus rien à faire ici, car c'est moi qui maintenant vais me charger d'expliquer le reste à ce peuple ici ensemble!"³⁾ Der Hinweis auf die Erzählung, ebenso wie der Kommentar, kann als moderne Illusionsunterbrechung gewertet werden. An den eben erwähnten Monolog der Anna schließt sich eine Pantomime an, worin der Hund, welcher, wie Claudel kommentiert, derselbe ist, der des Lazarus Wunden leckte,⁴⁾ Tobias von seiner Mutter fortzuzerren versucht. Im 5. Bild setzt Claudel zum Gespräch des jungen und alten Tobias mit Anna merkwürdige Mittel ein: Während die Leinwand eine Schafherde mit Hunden zeigt, hört man "Bèlements et bruits de clochettes";

1) so z.B. die Klage Annas, die viele Wortverzerrungen, Schreie wie "oi ooo io ioi" und Laute wie "kha!kha!kha!" usw. enthält, die das dumme Geschwätz der Anna persiflieren. (a.a.O., S. 26 ff.)

2) ebenda, S. 12, 17

3) a.a.O., S. 24

4) a.a.O., Bild 2

Chorkommentare aus der Vugata und Psalmbruchstücke in französischer Übersetzung. Der dann folgende Monolog des alten Tobias, zu dem man Saras Stimme in der Ferne hört, ist wiederum mit Psalmbruchstücken und Gebeten durchsetzt. Lautmäßig, durch Stimmenschattierung, werden zwei Orte suggeriert: der ferne Ort, an dem Sara weilt, und der sichtbare des Tobias; beide Figuren sind bereits in einer inneren Korrespondenz. Im 7. Bild teilen sich wieder projiziertes Bild und zeremonielles Wort in den optischen und akustischen Verlauf: Orient und Okzident unterhalten sich. Die Leinwand zeigt das Erscheinen des Erzengels Raphael. Der zweite Teil beginnt mit dem Traum der Sara vom Stammbaum Jesse. Diese Szene und die nachfolgenden Szenen, die den jungen Tobias mit seinem Hund auf der Wanderschaft zeigen, dann Saras Kampf mit den Phantomen, des Tobias Kampf mit dem Fisch, sind rein optische Vorgänge, bestehen also aus Pantomimen und Projektionen, die hier gleichzeitige Vorgänge sichtbar machen, also den Simultanort suggerieren. Erst die 5. Szene, die das große Gespräch des jungen Tobias mit dem Engel Ararias bringt, kehrt zum gesprochenen Wort zurück. Die gleichzeitigen Visionen der beiden werden projiziert, im Hintergrund hört man das Weinen Saras. Auch hier wird also ein Simultanort konkretisiert. Der zweite Teil endet mit dem Gebet des Azarias, dem die Schöpfung in Gestalt aller möglichen Pflanzen erscheint, und mit dem Te Deum des gesamten Chors. Im 3. Teil sind Tobias und Sara bereits bei des Tobias Eltern angekommen, und das Vergangene wird in Gesprächen und Rückerinnerungen dargestellt. In einem Chorresponsorium wird Gott gebeten, den alten Tobias sehend zu machen. Die Engel Azarias und Raphael erscheinen, und während der Chor das Sanctus und das Osanna anstimmt, kommentieren die drei Erzähler die Vorgänge der Heilung des alten Tobias.

Man kann sagen, dass Claudel in seinem dramatischen Spätwerk eine Art Resumé des katholischen Dramas mit seinen

gesamten geschichtlichen Möglichkeiten gezogen hat. Er führt es zu seinem Ursprung zurück, der Messe, berührt die Formen des Mysterienspiels, des Oratoriums und des symbolischen Extrakts in der Art des calderonschen Auto sacramentale; wie das Jesuitentheater benutzt er den ganzen Reichtum theatralischer Mittel, unter Einbeziehung der modernen: Zeremoniell und Kommentar durchdringen die Bühnenergebnisse. Vom "Christoph Columbus" an gewinnt das zeremonielle Wort immer größeren Raum; zugleich mit der "Entdramatisierung" des Worts setzt die vermehrte Verwendung der rein optischen Mittel ein. Beide Vorgänge: die Wendung des Worts zum Zeremoniell und des Gestisch-Mimischen zum rein optischen Verlauf, stehen in einem nahen Zusammenhang. Wir werden diesem Zusammenhang noch bei anderen modernen Autoren wiederbegegnen. Claudel bediente sich des epischen Theaters, außer zum Kommentar, um innere Visionen zu vergegenwärtigen. Damit berührte er sich mit symbolistischen Bestrebungen¹⁾, die bei Strindberg im "Traumspiel" und in "Damaskus" ihre anderen Entsprechungen hatten.

1) Über die Verwendung des Symbols bei Claudel s. Michel Carrouges, Eluard et Claudel, Paris 1945; ferner E.R. Curtius, Französischer Geist im 20. Jahrhundert, a.a.O., S. 124 ff.

4. THORNTON WILDER .

Das Epos breitet das ungeheure Ganze vor
uns aus und macht uns zu Göttern, die
eine Welt anschauen.

Jean Paul 1)

Außer Claudel hat Thornton Wilder dem universalen Bewußtsein, das sein Drama formal wie inhaltlich bestimmt, in verschiedenen Schriften Ausdruck verliehen. In einem bedeutenden Vortrag "World Literature and the Modern Mind", den er auf der Goethe Bicentennial Convocation in Aspen hielt, diskutiert er dieses Bewußtsein, dessen erste Formulierung er bei Goethe sieht.²⁾ Ausgehend von Goethes Gespräch mit Eckermann am 31. Januar 1827, in welchem Goethe sagt, das Zeitalter der Weltliteratur sei angebrochen, sieht Wilder die Konsequenzen dieser Aussage besonders im zweiten Teil des "Faust", wo Goethe unter dem Blickpunkt des Weltganzen, Länder und Zeiten mischt, und, wie Wilder anmerkt, vor den auffallendsten Anachronismen nicht zurückschreckt³⁾. Weiter führt Wilder aus, wie dieses universale Bewußtsein, das sich in der Erkenntnis der sich über alle Länder und Zeiten erstreckenden *e i n e n* menschlichen Grunderfahrung äußert, durch die moderne Literatur bestätigt wird:

1) Vorschule der Ästhetik, § 63

2) Dieser Vortrag wurde unter verschiedenen Titeln mehrfach gedruckt: Unter dem Titel "Goethe und die Weltliteratur" in dem Band "An die Jugend", Arche-Verlag, Zürich, o.J.; in einem kleineren Auszug in "Neue Züricher Zeitung" vom 15/16.1.53, unter dem Titel "The Planetary Mind" in "Harpers Bazar" vom 1.3.1950.

3) "He did not shrink from anachronism; he married Faust to Helena; he super-imposed Weimar upon Shiraz, the city of the Persian poets" (Harpers Bazar, a.a.O., S. 220)

durch Eliot,¹⁾ durch Ezra Pound, James Joyce u.a.²⁾ Vorgeformt durch die Großen der modernen Dichtung, dringt es in die alltäglichsten Erfahrungen des modernen Menschen: "Every college student is under the impression", schreibt Wilder, "that he remembers the days of Greece and Rome and that he was present at our Civil-War... at least one result of it is that modern man is aware that billions, not merely millions, have lived and died and that no description of mankind is adequate which does not find its proportionate place within a realization of all the diversity of life on the entire planet over a vast extent of time."³⁾

Wilder betont, es sei die "Einheit der Welt"⁴⁾, die sich in der modernen Literatur manifestiere. "It is now, during the second quarter of the twentieth century, that we are aware of the appearance of a literature which assumes that the world is an invisible unit. Its subject has become planetary life."⁵⁾ "The planetary mind", wie Wilder auch das universelle Bewußtsein nennt, schließt eine neue Betrachtung des Individuellen ein. "Our **conscience** is beginning to be planetary. A new tension has been set up between the individual and the universe.. The literature... must express it: that every man and woman born felt in a new relation to the whole."⁶⁾ An anderer Stelle heißt es erläuternd: "Der Einzelne muß ein neues Gleichgewicht zwischen dem Besonderen und dem Allgemeinen, zwischen dem Individuum und der Menschheit herstellen. Auch das Theater... wird diese Umschichtung aufzeichnen, vergegenwärtigt im gereinigten, kunstvollen

1) Er spielt auf die Zitate aller Literaturen aller Länder und Zeiten in "Waste Land" an.

2) Vergl. das Bewußtsein des Symbolismus.

3) Harper's Bazar, a.a.O., S. 218

4) Über das Eindringen des Bewußtseins von der "Einheit der Welt" in das politische Leben, s. Carl Schmitt, Die Einheit der Welt, in: "Merkur", Jan. 1952; ferner G.A. Borgese, Der Mythos der Weltregierung, in: "Der Monat", Jg. 1, Nr. 7. - Beide Aufsätze beleuchten den Zusammenhang des Wilderschen Theaters mit dem modernen Weltanschauungstheater.

5) in "Harper's Bazar", a.a.O., S. 218

6) ebenda, S. 220

Raum der Bühne." ¹⁾ Wie diese neue Beziehung aussehe, beleuchten einige Sätze aus einem Vortrag, den Wilder im Sommer 1952 an der Harvard Universität hielt: "Die Dinge", heißt es dort, "die allen Menschen gemeinsam sind, beginnen ein ungeheueres Übergewicht über diejenigen zu bekommen, die sie trennen... Alle Literatur ist nur e i n einziger Ausdruck e i n e r menschlichen Lebenserfahrung... Alle Zungen der Welt sind nur lokale Unterschiede einer einzigen Sprache des Planeten." ²⁾

In seinen Dramen werden wir diese Erfahrung, "die allen Menschen gemeinsam" ist, in Verbindung mit dem "planetary mind" dramatisiert sehen.

Thornton Wilders Weg zum epischen Theater ging über die Vorformen der Dreiminutenspiele und Einakter ³⁾. Die Dreiminutenspiele könnte man als neue Formen ästhetischen Bekenntnisses bezeichnen, parallel etwa zu Baudelaires "Poèmes en Prose". Es sind kleine dialogisierte Szenen von lyrischem Einschlag, dramatisierte Ideen, Bildausschnitte, Einblenden in Situationen. Sie sind zum Lesen gedacht. Die Regieanweisung ist ebenso wichtig wie der dialogisierte Text, sie ist von ebensolcher dichterischer Ausdruckskraft. Was Wilder in seinen großen Stücken von einem Ansager oder "Spielleiter" sagen läßt, da die ärmliche Kulisse des Theaters für die Größe der Bildvision nicht ausreicht - Claudel bedient sich der Projektion - steht hier in der szenischen Anmerkung. Der Dichter ist in der Regieanweisung als "episches Ich", als 4. Person anwesend, ⁴⁾ die Regieanweisung

1) Neue Züricher Zeitung, a.a.O.

2) Abgedruckt in: An die Jugend, a.a.O., S. 19.
Vergl. auch die gleiche Aussage in Wilder, The Silent Generation, in: Harper's Magazine, April 1953, S. 35

3) 1928 und 1931 erschienen, dtsh. "Einakter und Dreiminutenspiele", Frankfurt a.M., 1954.

4) Die Dreiminutenspiele führen immer nur drei Personen.

vertritt den Ansager, der die Phantasie des Zuhörers oder Lesers beschwört. Praktisch ist sie meist unausführbar.¹⁾

Wilder hat einmal als seine Vorbilder Cardinal Newman und Jonathan Swift genannt. In den Dreiminutenspielen erweist er sich als homo religiosus und Satiriker. Die ästhetische Grundhaltung dient hier der christlichen Idee.²⁾ Einzelne Elemente der Dreiminutenspiele, besonders die satirisch eingesetzten, können als ein Vorstufen in die Elemente seines späteren epischen Theaters gelten. Wilder bedient sich einer spielerisch saloppen Form, er frönt seinem Spaß an der Kulissenwelt des Theaters, die unvermutet und erfrischend in die Seriosität der eigentlichen Handlung bricht. Hier bahnt sich das divergierende Spiel Kulisse-Bühne an, das in seinen späteren großen Stücken in einem erweiterten Sinn eine Rolle spielen wird. In "Prosperina und der Teufel"³⁾, einem "Spiel für Marionetten" dient das "Aus-der-Rolle-Fallen" dem bloßen Spaß. Das Marionettenspiel ist ein Vorwand für die eigentliche Szene: die Rauferei der beiden venezianischen Puppenspieler hinter dem Vorhang. Das "Aus-der-Rolle-Fallen" des Akteurs, das Torkeln zwischen Kulisse und Bühne, Maske und Gesicht, dient keinen Enthüllungen wie bei Pirandello, keinen philosophischen Fragen, keinen Kommentaren, für Wilder ist es lediglich ein Quell ständigen Vergnügens. Man kann es allerdings auch, wie beim übrigen epischen Theater, als antinaturalistischen Effekt betrachten. Dem Publikum wird die Identifikation der Bühne mit der Wirklichkeit genommen, es folgt den Bühnenvorgängen als einem Spiel. Es löst

1) Vergl. die Regieanweisungen, a.a.O., S. 38,43,48,61

2) Wilder sieht, wie er sagt, "die Schönheit als einzigstes Überredungsmittel zur Religion" an.(ebenda, S. 13)

3) Ebenda, S. 19 ff.

sich, wie in den Satyrspielen der antiken Tragödie und den Ballets des Barocktheaters, aus dem Ernst der Handlung im neuen Atemholen, um desto aufmerksamer dem Wesentlichen folgen zu können. Kein Thema ist Wilder zu ernst, als dass es nicht auch seinen Spaß - und zwar seinen desillusionierenden Spaß - vertrüge. Dieser desillusionierende Spaß kann sich, wie etwa in "Zentauren" im Aus-der-Rolle-Fallen der Figuren darstellen, der Dichter kann aber auch in der Regieanmerkung "aus der Rolle fallen", so etwa in "Bruder Feuer", einem Stück von berückender, extatischer Schönheit. Nach Franziskus' Worten: "...das Feuer zu allen Zeiten den großen Seligen nützlich ist. Es umgibt sie und sie verweilen darin. Und sogar jetzt"... schreibt Wilder: "Und so weiter."¹⁾ Oder wenn er in der "Flucht nach Ägypten" die Eselin Hephzibah, inmitten ernstester Erörterungen, sagen läßt: "Das ist die Sphinx dort zur Rechten, meine Herrschaften. Ja, 3655 vor Christus."²⁾ Solche "Verfremdungen" nehmen dem Ernst die Schwere, aber nicht seine Gewichtigkeit. Wie sich dieser satirische Ansatz zum späteren epischen Theater weiterentwickelt, läßt sich am besten an den **E i n a k t e r n** feststellen.³⁾

Wir berührten schon die spezielle Wendung, die Wilder in seinem Denken dem "planetarischen Bewußtsein" gibt: das Übergewicht des Alltäglichen über das Besondere, ferner das Alltägliche als Gleichnis großer Weltabläufe. Und dies ist das eigentliche Thema der wilderschen Stücke: Das Wunder der Alltäglichkeit.⁴⁾ In seinen Einaktern ist

1) a.a.O., S. 22

2) ebenda, S. 64

3) Es versteht sich von selbst, dass wir von den "Einaktern und Dreiminutenspielen" nur diejenigen behandeln, die in unserer Betrachtung wichtig sind.

4) In einem Interview (Der Spiegel, 26.1.53) äußerte Wilder: "Bedenken Sie, was es heißt, dass jeder Amerikaner sich in jedem Augenblick mit dem Weltchicksal unmittelbar verbunden, verantwortlich verbunden meint. Das gibt auch den einfachsten Geschehnissen jenes Geladensein mit Bedeutung, das nur der Anfang aller großen Leistungen scheint...Es ist genau jenes magische Einssein von Sinn und Zufall, von Schicksal und Weltgeschehen, wie ich es in meinen Büchern festzustellen mich bemühe..."

Wilder auf der Suche nach einer adäquaten Darstellungsform für dieses Wunder der Alltäglichkeit, das sich in das "planetary mind" ordnet. Er findet sie in der Form des epischen Theaters. Die Welt des Alltags wird als Zeremoniell gestaltet, das den ewigen Ablauf der Welt symbolisiert. Das Gewöhnliche wird ungewöhnlich gemacht durch die Einbettung in eine makrokosmische Sicht. Das Tun und Treiben des Alltags wird als ein kleiner, in sich kreisender Ablauf gezeigt, darin sich das große Weltgeschehen spiegelt. Dieses Zeremoniell ist bei Wilder in drei Stufen gestaltet, jedesmal rückt es unter größeren Aspekt.

In "G l ü c k l i c h e R e i s e" ist es anhand der Wochenendfahrt der Familie Kirby in spielerisch witzige Form gekleidet; die Illusionsdurchbrechung dient parodistischen Zwecken. Im "Langen Weihnachtsmahl" läßt das Zeremonielle des Mahls, das Leben, Liebe, Geburt und Tod umschließt, schon durch die Art des Ablaufs das Gleichnis spüren, das Wilder hier formuliert hat: das Gleichnis ewiger großer Abläufe. Im "Schlafwagen Pegasus" endlich wird, mit Hilfe des Kommentars, das "planetary mind" einbezogen und die einzelne Szene in die großen Zusammenhänge gerückt. "Schlafwagen Pegasus" ist bereits die Vorformung zur "Kleinen Stadt".

Wir wollen diese Einakter im einzelnen betrachten.

In der "G l ü c k l i c h e R e i s e" ¹⁾ macht eine amerikanische Durchschnittsfamilie: Durchschnittsvater, Durchschnittsmutter, Durchschnittskinder mit Durchschnittsunarten, einen Wochenendausflug zu der älteren

Fortsetzung von Seite 135, Anm.4)

Bei euch (den Europäern - MWK) ist es mehr ein passives Getragen sein durch höhere Mächte, bei uns scheint es mir mehr eine Auseinandersetzung, ein aktives Bewahren jedes Augenblicks, weil in jedem Augenblick, in jeder Gestalt und Verkleidung das Schicksal oder der göttliche Sinn an den Einzelnen unmittelbar herantreten kann. Wir achten darum den Alltag höher..."

1) a.a.O., S. 118

verheirateten Tochter in die Stadt. Es folgt eine Durchschnittsfahrt mit Durchschnittsvorfällen, eine Durchschnittsankunft mit Durchschnittsgesprächen - kurz, nichts kommt vor, was nicht täglich tausendfach geschieht: das Alltäglichste des Alltäglichen, das freilich für die Familie Kirby etwas besonderes ist - und, im Ganzen, besonderes bedeutet. Die Handlung ist als fixierte Probesituation gestaltet. Dadurch wird das Geschehen unwirklich und transparent gemacht. Ein Spiel-leiter rückt die Requisiten, liest mit teilnahmsloser Stimme die Nebenrollen, spielt sie auch wohl selbst. Das Spiel findet ohne eigentliche Kulissen statt, alles tut "als ob", man hantiert mit unsichtbaren Gegenständen, alle Ereignisse lassen sich nur an den Reaktionen der Personen ablesen.¹⁾ Mit Brecht zu sprechen, "verfremdet" dies die eigentliche Handlung, rückt sie in einen ungewohnten Blickpunkt und "entfernt" vom Betrachter das, was sonst zu einer amüsanten Darstellung amerikanischen Familienlebens geworden wäre. Der Spielleiter unterstreicht dieses "Ungewöhnliche" durch die Form der "Theaterprobe". Das "Ungewöhnlichmachen", das "Entfernen" und "Verfremden" aber wird - im Gegensatz zu Brecht - zu nichts anderem benutzt, es ist der witzige Rahmen eines witzigen Stücks. Anders im "Langen Weihnachtsmahl."

Im " L a n g e n W e i h n a c h t s m a h l " ²⁾ vollzieht die Familie Bayard am Zeremoniell des Weihnachtsmahls das Zeremoniell des Lebens zwischen den Pforten von Geburt und Tod; man verheiratet sich, kriegt Kinder,

1) In seinem Aufsatz "Some Thoughts on Playwrighting" kommt Wilder auf die Konventionen des ostasiatischen Theaters zu sprechen, das mit seiner andeutenden gleichnishaften Szenerie und seiner schauspielerischen Stilisierung zweierlei bezweckt: "1. It provokes the collaborate activity of the spectators imagination; and 2. It raises the action from the specific to the general (in: The Intent of a Artist (Centeno), Princeton 1941, S.95)

2) a.a.O., S. 73

man wird alt, man stirbt, man wandert ab durch die Todespforte. All das spielt sich, in immer wiederkehrender Folge, während des Mahls ab. "90 Jahre werden durchmessen in diesem Spiel, das in beschleunigter und abgekürzter Reihenfolge neunzig Weihnachtsmähler im Hause Bayard vorführt."¹⁾ Wilder bedient sich des Zeitraffers zur Formulierung eines Gleichnisses von der Zeit²⁾. Das Alter wird in immer langsamer werdenden Bewegungen und im Zusammensinken des Körpers dargestellt, die Gealterten setzen sich einfach weiße Perücken auf. Das Wort, die einfachen Handreichungen während des Mahls, werden zum immer wiederkehrenden Zeremoniell; zugleich tritt das mimisch gestische Geschehen in den Vordergrund, im gleichen Maße wie das Wort zeremoniellen Charakter annimmt. - Die wildersche Alltagswelt ist ohne Banalität, ohne Stumpfheit - sie ist eine gütige, freundliche, bezaubernde, ein wenig altmodische Alltagswelt, sie ist verträumt und gegenwärtig, verspielt und ernst, sie ist, durch ihre Kreislaufform, Abbild eines Zustands, nicht eines Geschehens. Wir machen eine "Reise mit der Zeitmaschine", ohne je das Bewußtsein der durchspielten Zeit zu verlieren. Durch die Gesprächsform, durch Erinnerungen und Rückblicke der einzelnen Familienmitglieder macht Wilder immer wieder auf das Verrinnen der Zeit aufmerksam. Während des langen Weihnachtsmahls verändert die Familie Bayard nie ihre Gewohnheiten, nur die letzte Generation zieht in ein neues Haus, aber man weiß, dort wird das "lange Weihnachtsmahl" fortgeführt. Das große Spiel des Lebens geht weiter, und der Schluß knüpft notwendigerweise wieder an einen Anfang an.

Mit dem "Long Christmasdinner" ist Wilder endgültig zum

1) a.a.O., S. 73

2) Vergl. bei Peter Szondi, Theorie des modernen Dramas (a.a.O., S. 124 ff.) die Interpretation des "Langen Weihnachtsmahls" als "Spiel von der Zeit".

Modelltheater vorgerückt, zu einer Art Theater also, die anhand des Modells einer bestimmten Situation etwas zeigt. Das Theater ist von einem Theater der vorwiegend abbildenden Darstellung zu einem Theater der vorwiegend deutenden Darstellung vorgedrungen - ein ähnlicher Vorgang also, wie wir ihn bei Brecht und Claudel beobachten konnten. Im "Schlafwagen Pegasus" wird dieser Vorgang der Deutung bewußt gemacht.¹⁾ Am Modell der Ereignisse in einem Eisenbahnwagen wird der "planetarische Alltag" dargestellt. Hier hat wieder der Spielleiter²⁾ die Faden des Spiels in der Hand, er schiebt die Kulissen, läßt die Schauspieler erscheinen und verschwinden, er greift in die Handlung ein und rückt das Geschehen in einen ganz bestimmten Blickpunkt; er zeigt es so, wie es sich "von oben" ansehen würde und suggeriert mit seiner Person eine höhere Instanz, die das Geschehen beurteilt. Wieder stilisiert die fixierte

-
- 1) Wir müssen an dieser Stelle darauf verweisen, dass Wilder innerhalb des amerikanischen Theaters in Eugene O'Neill einen Vorgänger in der reflektierenden Illusionsdurchbrechung hat. In "Strange Interlude" (1928) macht O'Neill den Versuch, den "inneren Monolog" James Joyces in die dramatische Form einzubeziehen, indem er den Sprach- und Denkvorgang seiner Figuren sich zugleich auf offener Bühne vollziehen läßt. Im Gegensatz zu Wilder aber wird die Reflexion nicht von einer über der Handlung stehenden Person vollzogen, sondern von den Figuren des Spiels selbst. In dieser Art wurde dieses Prinzip hier zum erstenmal durchgeführt, es ist nicht zu verwechseln mit dem sonst üblichen Monolog oder dem "Beisitesprechen." Die Anregung wurde von W.H. Auden im "Zeitalter der Angst" (Wiesbaden, 1947), innerhalb einer epischen Mischform, weitergeführt.
 - 2) In "Some Thoughts on Playwrighting" (a.a.O., S. 96 ff.) gibt Wilder einen weiteren Hinweis auf den "Narrator of the Stage" und seine Funktion, die er mit der des Chors, des Prologs und Epilogs, des Raisonneurs des älteren Dramas vergleicht. "Many dramatists have regretted this absence of the narrator for the stage, with his point of view, his powers of analyzing the behavior of the characters, his ability to interfere and supply further facts about the past, about simultaneous actions not visible on the stage, and above all his function of pointing the moral and emphasizing the significance of the action."

Theaterprobe den Bühnenvorgang: die Kulissen fehlen, die Requisiten sind primitiver wie auf einer Probe. Der Spielleiter leitet diese Probe, aber, da sich das Spiel unvermittelt als ein Weltspiel entpuppt, liegt die Vermutung nahe, dass in seiner schlappen Person sich ein anderer Weltspielleiter gleichnishaft verbirgt. "Schlafwagen Pegasus" ist das Gegenstück zur "Kleinen Stadt"; nur wird die Welt nicht am Modell einer kleinen Stadt, sondern am Modell eines Eisenbahnwagens gezeigt, in dessen engem Raum für eine Nacht alle möglicher Menschen zusammengedrängt sind. Der Spielleiter führt dem Publikum Abteil für Abteil vor, er läßt die einzelnen Menschen nicht nur sprechen, sondern auch laut denken und träumen - ihre Alltagsträume, -gedanken und -wünsche. Das Geschehen zieht immer größere Kreise: er läßt die Toten sprechen, die Städte und Landschaften, durch die der Zug fährt, schließlich die Planeten. Die Stunden der Nacht treten als Philosophen auf und singen zum Lob Gottes. Lebende und Tote stimmen, zusammen mit Städten, Landschaften, den Planeten und den Stunden der Nacht das Lied der Erde an; durch die Erzengel Gabriel und Michael wird die "theologische Position" des Schlafwagens Pegasus bestimmt - kurz, der gesamte wildersche Kosmos ist beisammen und spiegelt im kleinen Welttheater das All Gottes. Zur Zentralfigur wird die in dieser Nacht sterbende Harriet, die plötzlich die Welt der Alltäglichkeit als Wunder begreift. Den Schluß des Stücks bildet die "Ankunft" des Zugs. Hier, am "Schlafwagen Pegasus", wird die Bedeutung der Form des wilderschen epischen Theaters ganz eindeutig durchsichtig. Wie in der modernen bildenden Kunst der Gegenstand nicht mehr abgebildet, sondern vielmehr, anhand des Gegenstandes, etwas sichtbar gemacht wird, so bildet die Theaterhandlung nicht mehr ab, sondern macht etwas sichtbar anhand eines Modells, einer bestimmten Situation. Für das, was gezeigt wird, ist das Modell verhältnismäßig gleichgültig. Es

kann der "Schlafwagen Pegasus" genau so gut wie eine "Kleine Stadt" sein.

"U n s e r e k l e i n e S t a d t " (1938)¹⁾ baut ein solches Weltmodell wie der "Schlafwagen Pegasus" als großes Schauspiel in vielschichtigerer und komplizierterer Form aus. Der Spielleiter übernimmt hier jedoch eine ähnliche Funktion. Er verknüpft die Ereignisse, bringt sie in einen bestimmten Aspekt, schraubt, im Sinne dieses Aspektes,²⁾ die Handlung beliebig vor und zurück, schaltet Betrachtungen ein und gibt dem ganzen eine epische Grundhaltung. Einzelnes greift er in seiner "Erzählung" auf und läßt es szenisch vergegenwärtigen. Der Spielleiter gibt sich wieder salopp. Er rückt die Kulissen vor den Augen des Publikums, sagt das Stück an, die Namen der Darsteller, des Regisseurs und den Inhalt des ersten Akts: "Der erste Akt zeigt einen Tag in unserer Stadt. Es ist der 7. Mai 1901. Zeit: Kurz vor Tagesanbruch."³⁾ Dann läßt er sich in eine mit lyrischen Momenten durchzogene Schilderung der Stadt ein, ihres äußeren Bildes, ihrer Einwohner und führt schließlich zu den beiden "Durchschnittsfamilien" Gibbs und Webbs, die in diesem Stück die Medien des Alltäglichen sind. Er macht auf die Vielfalt der gleichzeitigen Ereignisse in dieser kleinen Stadt aufmerksam, auf das, was hier und dort passiert, und betont, dass diese Stadt, "wie viele andere Städte auch", nichts besonderes, sondern wieder das Alltäglichste vom Alltäglichen sei.

Während Mrs. Gibbs und Mrs. Webbs, die beiden Mütter der Familien, in ihrer Küche pantomimisch zu hantieren beginnen, gibt der Spielleiter genauere Informationen über die beiden Familien und ihre näheren Lebensumstände,

1) Th. Wilder, Theater, Frankfurt a.M., 1955

2) Vergl. die Interpretation Szondis (a.a.O., S. 119), die das gleiche meint.

3) a.a.O., S. 7

nicht ohne darauf hinzuweisen, dass Dr. Gibbs (der im Spiel gerade um die Ecke kommt) im Jahre 1930 gestorben ist. Auf die Handlung wird also dauernd als auf eine vergangene verwiesen - technisch ein ähnlicher Vorgang, wie der, den Brecht mit "Historisieren" bezeichnet und in seine schauspielerische Methode eingebaut hat.¹⁾ Der Spielleiter führt nun kommentierend verschiedene kleine Szenen aus dem Stadtleben, wie Simultanszenen aus dem Familienleben der Gibbs und Webbs vor, die er jeweils nach Art der "Theaterprobe" abbricht, wenn er glaubt, das Beispiel genüge. Zweimal werden größere Aspekte eingeblendet, etwa wenn der Spielleiter die geographische Position der kleinen Stadt durch Prof. Willard bestimmen oder wenn er die kleine Rebecca Webbs einen Brief mit folgender Aufschrift lesen läßt: "Jane Crofut, Crofut-Farm, Grover's Corners, Suttan Country, New Hampshire, Vereinigte Staaten von Amerika, Westliche Halbkugel, Erde, Sonnensystem, Weltall. Geist Gottes."²⁾ - Der zweite Akt zeigt "Liebe und Heirat". In seinem Vorbericht weist der Spielleiter wieder auf das größere Geschehen hin, indem er es in seinen Bericht einbezieht: "Drei Jahre sind vorüber. Die Sonne ist mehr als tausendmal aufgegangen. Sommer und Winter haben die Berge noch ein wenig mehr zerklüftet" ³⁾ usw. Der zweite Akt beginnt, wie der erste, mit dem Erwachen der Stadt, mit dem Zeitungsjungen und dem Milchmann. Die Familien Webbs und Gibbs sind an diesem Morgen in einer besonderen Aufregung: Emily Webbs und George Gibbs heiraten. In einer szenischen Rückblende zeigt er dem Publikum, wie es zu dieser Heirat kam, um dann mit der Hochzeit fortzufahren,

1) Vorschau Heft 11, a.a.O., S.96. - Es bedeutet indes nicht, daß, im Blickpunkt des großen Ganzen, das Vergangene immer gegenwärtig ist; bei Brecht möchte das "Historisieren" Distanz schaffen; die Handlung wird als einmalig und bereits vergangen dargestellt.
Brecht, a.a.O., S. 37
ebenda. S. 38

bei der der Spielleiter den Geistlichen spielt. Bei dieser Hochzeit wird nicht nur das äußere Geschehen, sondern es werden auch die Gedanken der einzelnen Personen zu dieser Hochzeit wiedergegeben¹⁾. Während des Kusses zwischen Emily und George läßt der Spielleiter die ganze Szene zu einem lebenden Bild erstarren und flicht eine Betrachtung über das Alltägliche und Allgemeine dieses Vorgangs ein. Der dritte Akt, der vom Tode handelt, spielt unter Lebenden und Toten. Die Toten sitzen auf dem Friedhof und stellen Betrachtungen über die Lebenden an. Wieder wird der Akt durch einen Bericht des Spielleiters eingeleitet, der den kleinen, sich leicht verändernden Kreislauf des Lebens in der Stadt beschreibt. In einer Szene zwischen Toten und Lebenden auf dem Friedhof werden wir über die inzwischen verlaufenen Ereignisse informiert: Emily und Mutter Gibbs sind gestorben. In einer Simultanszene zwischen den Lebenden, die Emily begraben, und den Toten, die Emily empfangen, rückt das Spiel an seinen eigentlichen Sinn heran: die Deutung des Wunders der Alltäglichkeit, das Emily noch einmal erleben möchte. Sie darf sich einen Tag aus ihrem Leben aussuchen, den sie noch einmal erleben möchte, aber sie kann ihn nur mit dem Bewußtsein der Toten erleben, in einem gespaltenen Bewußtsein, das um das Vergangene und Zukünftige weiß, und sie kehrt traurig wieder auf den Friedhof zurück, um mit den andern Toten auf die Ewigkeit zu warten. Wie Harriet im "Schlafwagen Pegasus" ist die tote Emily eine Erkennende. Sie erkennt den Sinn des Alltäglichen in seinem großen Zusammenhang.

Es ist hier leicht ersichtlich, warum sich Wilder des epischen Theaters bedient; er möchte das Leben einer kleinen Stadt schildern, es kommentieren und berichtend Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft miteinander verbinden, die

1) Vergl. S. 139 oben, Anm. 1)

Ereignisse und ihre geheimen Verknüpfungen zeigen, die Aufmerksamkeit auf die kleinen Vorgänge lenken, das Individuelle im Allgemeinen, das Allgemeine im Individuellen sichtbar machen - er macht uns zu "Göttern, die eine Welt betrachten" - wie es Jean-Paul vom Epos sagt: er "breitet das Ungeheure Ganze vor uns aus". Die jeweiligen kleinen dramatischen Ausschnitte bedeuten Augenblicke im Gewebe eines Geschehens, das den inneren Sinn einer Welt spiegelt.

In "Wir sind noch einmal davongekommen" (The Skin of our Teeth, 1942)¹⁾ war der zweite Weltkrieg für Wilder ein Anlaß, im anachronistisch witzigen Durchschreiten von Raum und Zeit mittels dreier Beispiele eine Situation der Menschheit zu formulieren: die Situation des "Noch-einmal-Davonkommens".²⁾ Drei furchtbare Katastrophen, die die Menschheit heimgesucht haben, werden in den Blickpunkt genommen: die Eiszeit, die Sintflut und der moderne Krieg. Diese drei Situationen sind zugleich Modellfälle, an denen das Menschliche schlechthin, dargestellt durch die Familie Antrobus und ihr ewiges Anhängsel Sabina, Dienstmädchen und Geliebte des Mr. Antrobus, in all seinen Licht- und Schattenzeiten und seiner ewigen Unzulänglichkeit in Augenschein genommen wird. Hier steht jede Figur für ein Allgemeines. Modernes und Urzeitliches vermischen sich in einem bunten, gleichnishaften Spiel. Wilder bedient sich aller möglichen Theatermittel, der Projektion, des Lautsprechers, der

1) Wilder, Theater, a.a.O., S. 83 ff.

2) In "Theaterprobleme" (a.a.O., S.14) schreibt Friedrich Dürrenmatt über das moderne Theater in seinem Verhältnis zu den aristotelischen Einheiten: "An Stelle der Vorgeschichte dominiert die Situation, wodurch die Einheit wieder möglich wird." Er ist also der Ansicht, dass die alten "Einheiten" im modernen Drama lediglich mit einer anderen Einheit vertauscht werden, mit der Einheit der Situation, oder, wie wir sagen würden: des Modells.

"Theaterprobe", des Insagers. Die spielerisch saloppe Form, in die Wilder sein Stück gekleidet hat, nimmt ihm nicht seinen Ernst und seinen warnenden Unterton. Das Stück behandelt im ersten Akt die Katastrophe der Eiszeit. Die Familie Antrobus rettet sich und einige Flüchtlinge: den Richter Moses (das Gesetz), Homer (die Dichtung) und die drei Musen (die Kunst). Im zweiten Akt bewegt sich die "davongekommene" Familie Antrobus in einem Zivilisationsrausch in Atlantic City, wo Mr. Antrobus als Präsident eine Jahresversammlung abhält. Die Sintflut macht dem zivilisatorisch urzeitlichen Rummelplatz ein Ende. Im letzten Moment rettet sich die Familie auf ein großes Schiff und nimmt "von jedem Tier ein Paar" mit. Der dritte Akt spielt nach der dritten Katastrophe, dem Krieg, den Henry Antrobus angestiftet und geführt hat. Er ist "Kain", Soldat und Prinzip des Bösen zugleich, das immer von neuem bereit ist auszubrechen und in die nächste dann gänzlich zerstörende Katastrophe zu führen. Gegenüber Katastrophen, Zivilisationsrummel, Börsenkröchen und menschlichen Ausschweifungen aber bewährt sich der Zusammenhalt der Familie, das "Wunder der Alltätlichkeit", und zur Familie treten, wie im "Schlafwagen Pegasus", die Stunden der Nacht als Philosophen und schließen den großen Kreis. Das Spiel aber beginnt mit dem Monolog der Sabina wieder von vorn. "An dieser Stelle sind Sie hereingekommen", sagt Sabina zum Publikum, "Wir müssen noch ewig so weiterspielen... Das Ende dieses Stückes ist noch nicht geschrieben..."¹⁾

Wilder hat mit seinem "planetary mind" die menschliche Katastrophe in ein Gleichnis gefaßt. Um dieses Gleichnis in einen höheren Blickpunkt zu transponieren, bedient er sich, in Zitat und Parodie, aller Länder, aller Zeiten, aller Kulturen, aller Situationen, alles Menschlich-

1) Theater, a.a.O., S. 178

Allzumenschlichen und gruppierte es um den Kern: Das Wunder der Alltäglichkeit, das sich als das Bleibende manifestiert. In immer wiederkehrenden Redewendungen und Einzelsituationen und im Einmünden des Schlusses in den Beginn des Stücks bringt er den Kreislauf des Menschlichen in eine rituelle Form. Die Anspielungen auf Mythos, Geschichte und Gegenwart, die parodistischen "Theaterproben" illustrieren das bunte Durcheinander des Lebens mit Sinn und Zufall, Ewigem und Vergänglichem, dem Immergleichen und dem Immeranderen. Ein solcher Stoff mußte zwangsläufig zum epischen Theater führen.

5. TENNESSEE WILLIAMS

Tennessee Williams hat nur zwei Stücke geschrieben, die für unsere Betrachtung infrage kommen: "Die Glasmenagerie"¹⁾ und "Camino Real"²⁾. Im allgemeinen kann gerade er, in der Nachfolge Ibsens, Hauptmanns und Tschechows, als ein Vertreter des naturalistischen Stücks gelten, als ein brillanter Techniker des psychologischen Realismus; doch gibt es ein Moment, das ihn über seine Technik hinauswachsen läßt in eine andere Ebene des Bewußtseins: Williams benutzt den Psychologismus, er ist ihm Mittel, das "Problem des Innerlichen", das schon bei den europäischen Naturalisten auftauchte³⁾, zu behandeln und anhand dieses Problems in bestimmte geschichtliche und gesellschaftliche Situationen vorzustoßen. Auf dem Weg über einen symbolträchtigen Realismus gewinnt Williams den Raum des Inneren an sich, das innere Leben wird zu einer eindringlichen Realität, die den äußeren Realismus seiner Handlungen transparent macht. Vor der Sicht dieser inneren Welt nähert er sich der epischen Dramaturgie.⁴⁾ Sein Weg ist zwiespältig, da er sich, zumal in seinem letzten Stück, der "Katze auf dem heißen Blechdach", dem psychologischen Aristotelismus wieder zuwandte, in den zwei genannten Stücken jedoch bewegt er sich zur epischen Dramenstruktur.

1) Abgedruckt zusammen mit "Endstation Sehnsucht" unter dem Titel "Endstation Sehnsucht" in der Fischer-Bücherei, Frankfurt a.M., 1954, S. 121 ff.

2) Frankfurt a.M., 1954

3) Vergl. S. 36 ff. oben

4) Vergl. bei Peter Szondi, Theorie des modernen Dramas (a.a.O., S. 130 ff.) den ähnlichen Weg, den Arthur Miller im "Tod eines Handlungsreisenden" zurücklegt.

Außerlich betrachtet, haben "Die Glasmenagerie" und "Camino Real" nichts miteinander zu tun, ihr Gegenstand und die Art der Betrachtung ist recht verschieden, gemeinsam aber ist ihnen, dass sie, wie Williams selbst ausdrücklich vermerkt hat, ihre Form, die episodenhaft aneinanderreicht, aus der Sphäre des Traums, der Erinnerung und des inneren Lebens beziehen. Wie bei Strindberg wird also die Bühne zum Innenraum.¹⁾

In der "Glasmenagerie" (1944) hat Williams, wohl unter Piscators Einfluß, an dessen "Dramatic Workshop" in New York er eine zeitlang arbeitete, Projektionen verwendet, die mit Bildern, die der inneren Vorstellung der Personen des Stücks entsprechen, oder Titeln arbeiten, die den Gang der Handlung hervorheben, die einzelnen wichtigen Stationen, auf die aufmerksam gemacht werden soll. Dieses letztere Moment, aus dem sozialistischen Theater entlehnt und in psychologisches Theater übernommen, wirkt fehl am Platze und entbehrt des wirklichen Sinns. "In einem Stück, das, wie dieses, in Episoden abläuft, kann die Grundstruktur, die durchgehende Hauptlinie der Erzählung, dem Zuschauer leicht undeutlich werden", schreibt Williams²⁾. Gerade das Gegenteil ist der Fall, die episodische Handlung des nichtaristotelischen Dramas verlangt viel weniger Aufmerksamkeit für den Gang der Handlung als das aristotelische Drama; gerade das ist einer der Gründe, weshalb sie sich für die vielschichtigen Reflexionsvorgänge, die sich heute in den Vordergrund drängen, besonders eignet. Bei Brecht und Piscator lenken die Titel die Aufmerksamkeit auf den Gang der Handlung, die Projektionen dienen als Kulissen-hintergrund, teils als Kommentar. Bei Williams deuten die Projektionen, wie oft bei Claudel, die inneren

1) Vergl. den ähnlichen Vorgang bei Claudel S.124ff. oben.

2) Die Glasmenagerie, a.a.O., S. 124

Vorstellungen der handelnden Personen an, entbehren aber hier jener allgemeinen Symbolkraft, die sie bei Claudel als berechtigt erscheinen lassen. Titel und Projektionen sind hier also aus einem überpsychologischen Theater übernommene Technika, deren Anwendung in einem psychologisierenden Theater nicht überzeugt. Psychologisierendes Theater, sagten wir, doch müssen wir hier eine entscheidende Einschränkung machen: Aus den Aufsätzen und Vorreden zu seinen Stücken geht hervor, dass Williams über einen psychologischen Realismus hinauswill, dass er sich ständig um das Verständnis für ein unnaturalistisches Theater bemüht, das "durch Umbildung, durch Umschmelzung in andere Formen als die von der unmittelbaren Erscheinung gebotenen, darstellen kann."¹⁾ Und tatsächlich gewinnen in Williams Stücken Bild, Musik, Beleuchtung, Geräusch innerhalb einer durchaus realistischen Szenerie solche Dichte, dass sie für innere Vorgänge gleichnishaft werden. Williams Realismus ist transparent und öffnet den Blick in die Dimension des "ganz anderen", in die des Traums, der Erinnerung, der Phantasie, des inneren Lebens. Die äußerlich realistisch erscheinende Szenerie ist nicht nur Abbild, "sie macht sichtbar", nach Paul Klees berühmtem Wort. Stimmen, Geräusch, Musik, die subtile Malerei mit Bühnenlicht dringen zum Gleichnis vor²⁾ - wohlverstanden zum Gleichnis psychologischer Vorgänge, nicht, wie bei Claudel, Brecht und Wilder zum Symbol, das innerhalb einer allgemeinen Sicht, innerhalb des Gebäudes eines geschlossenen Weltbildes steht.

1) Ebenda, S. 123; ferner "The timeless World of a Play" in: "Theatre Arts", Mai 1955; Vorwort zu Camino Real, in: "New York Times" vom 15.3.53.

2) z.B. ist die "Glasmenagerie, die Laura Wingfield so sorgfältig hütet, das Bild ihrer eigenen zerbrechlichen Seele; das Erklingen der "Versouviana" in "Endstation Sehnsucht" steht für eine ständig auftauchende Erinnerung Blanches.

Williams motiviert in der "Glasmenagerie" den Gebrauch der epischen Dramaturgie dadurch, dass er sie als "Spiel der Erinnerung" dargestellt hat. "Die Erinnerung", schreibt Williams, "nimmt sich allerei poetische Freiheit heraus. Sie läßt manche Details weg, andere übertreibt sie gemäß dem Gefühlswert der Gegenstände, welche sie berührt."¹⁾ Ebenso wählt "die Erinnerung" die Episoden nach ihrem Wert für das innere Geschehen aus, das Williams hier sichtbar machen möchte.²⁾ Da das ganze Stück in der Erinnerung von einer der mitspielenden Personen erzählt wird, verläuft es in der Vermischung zweier Zeiten: Vergangenheit und Gegenwart³⁾. Mit allen theatralischen Mitteln sucht Williams eine Sphäre des Traums und der Erinnerung zu schaffen.⁴⁾ Innere Sicht und Realismus des Details gehen die für die williamschen Stücke charakteristische Verschmelzung ein. Williams Bestreben nach einem überpsychologischen Theater drückt sich unter anderem darin aus, dass er, wie er schreibt, anhand der Geschichte der Laura Wingfield, die enttäuschte Erwartung schlechthin formulieren möchte. Der Besuch, den die Familie Wingfield empfängt, ist "das mit großer Verspätung eintretende, aber immer erwartete Etwas, für das wir leben."⁵⁾ Es besteht jedoch ein Widerspruch darin, die unerfüllte Erwartung im allgemeinen an einem psychischen Sonderfall zeigen zu wollen.

Auch Strindberg gelangte von einem psychologischen zu

-
- 1) Die Glasmenagerie, a.a.O., S. 126
 - 2) Er macht beliebige Zeitsprünge, auch Zeitraffer (a.a.O., S. 147), läßt das ganze Geschehen sich jedoch an einem Ort vollziehen.
 - 3) Vergl. Die Glasmenagerie, a.a.O., S. 121
 - 4) Viele Handlungen werden nur pantomimisch angedeutet ohne Requisiten (a.a.O., S. 129, 130); die Musik arbeitet mit einem Leitmotiv, das auf ein inneres Geschehen hinweist (a.a.O., S. 124 f.), die Kulissen sind transparent (s.a.a.O., S. 129).
 - 5) ebenda, S. 128

einem überpsychologischen, vom naturalistischen zum übertragenden Theater, indem er das Bühnengeschehen nach der inneren Sicht des Traumes ordnete und diese innere Sicht für die Dramaturgie des Stücks anpaßte. Bei ihm stellte sich ein ähnliches Dilemma wie bei Williams ein: Strindberg bezog nicht den für ein solches Theater erforderlichen überpsychologischen Standort, wie Williams in "Camino Real", so gelangte Strindberg im "Traumspiel" und in "Damaskus" zu einem verworrenen Weltanschauungstheater, das sich über die Ordnung, worin es sich betten wollte, noch selbst im Unklaren war. "Traumspiel" und "Damaskus" sind so letztlich als Sucherdramen zu werten. Die Weltanschauung wird vorgetäuscht.

Eine Europareise, die ihm u.a. auch die Begegnung mit dem Calderonschen Drama brachte, erweckte in Williams den Wunsch nach einem überpsychologischen Standort der Betrachtung, und er schrieb "C a m i n o R e a l" (1953), ein Stück, das als Versuch betrachtet werden muß, in die Ebene des rein symbolischen und allegorischen Theaters vorzustoßen. "Dieses Stück ist nicht mehr und nicht weniger als meine Konzeption von der Zeit und von der Welt, darin ich lebe", schreibt Williams im Vorwort¹⁾, "und seine Menschen sind meist Urtypen bestimmter Grundhaltungen und -qualitäten, mit jenen Veränderungen, die in ihnen vorgehen würden, wenn sie ihren Weg auf der Strasse fortsetzten, bis zu diesem hypothetischen Punkt hin." Williams wählte zur Darstellung seiner "Weltkonzeption" die Form der Allegorie. "Eine Voraussetzung des Stückes ist Existenz außerhalb der Zeit an einem Ort ohne spezifische Bestimmung."²⁾ Wie Claudel³⁾ bedient sich Williams zur Formulierung seines Weltbilds des Mediums der inneren Sicht; hier ist es der Traum, der

1) Abgedruckt in der "New York Times" vom 15.3.53

2) ebenda

3) Vergl. S. 107ff. oben

die Dramaturgie des Stücks bestimmt. "Mein Wunsch war", heißt es im Vorwort, "den Zuschauern mein eigenes Erlebnis von etwas Wildem, Ungehemmtem zu vermitteln, das wie ein Gebirgsbach fließt oder die Form ändert wie Wolken im Sturm, oder sich ständig neu auflösen und neu formen kann wie Traumbilder. Eine solche Ungebundenheit bedeutet nicht Chaos oder Anarchie. Im Gegenteil, sie ist das Resultat fleißigen Planens, denn ich habe in diesem Werk der Form und der Gliederung mehr bewußte Aufmerksamkeit gewidmet als je zuvor." "Camino Real" hat einen traumhaften, visionären Charakter und läuft als "Traum des Don Quichotte" ab. Vom ängstlichen Sancho Pansa verlassen, kommt der Narr und Träumer Don Quichotte, auf der Suche nach der Verwirklichung seiner inneren Wirklichkeit, in ein kafkaeskes Zwischenreich - man hat es auch mit Dantes Vorhölle verglichen -, um die sechzehn Stationen des Camino Real¹⁾ zu durchwandern und einen neuen Gefährten zu finden. Diese einzelnen Stationen sind die Stationen seines Traums. Der Camino Real führt durch ein Luxusviertel - eine Allegorie entleerten Reichtums - und ein Elendsviertel, das mit Bettlern, Huren und Dieben bevölkert ist, zu einem Tor, durch das es in die Terra incognita hinausgeht, hinter der man die "fernen schneebedeckten Berge" sieht: die Hoffnung. Sowohl im Elends- als im Luxusviertel werden die Figuren betrogen, ohne Hoffnung auf Erlösung warten sie. Von Zeit zu Zeit erscheint ein Flugzeug, der Fugitivo, das alle zu besteigen suchen, um dem finsternen Ort zu entkommen, aber es erweist sich als falsche Hoffnung: es stürzt ab. Aus dem Ungewissen werden dauernd Todesurteile gefällt und die "Strassenkehrer" rauschen durch die Gassen, um die Toten zu sammeln. Die Überlebenden schweben zwischen Furcht und Hoffnung. Die Zigeuner suchen die Gäste des Camino Real durch allerlei Hokuspokus zu betäuben, während der Manager Gutman, der hier den Ansager und heimlichen

1) Camino Real heißt zugleich königlicher Weg und Weg der Wirklichkeit.

Spielleiter des Stückes macht, die einzelnen unaufhaltsam vorüberströmenden Stationen ausruft. Von allen entzieht sich nur Lord Byron und der Boxchampion Kilroy dem unheimlichen Betrieb der Stadt. Kilroy, der "Mann mit dem goldenen Herzen und den goldenen Handschuhen" wird ausgeplündert, verfolgt, zum Clown gemacht, schließlich getötet und sogar seziiert, aber er stirbt nicht und folgt, als einziger Gefährte, Don Quichotte in die Terra incognita.

Die Anwendung der nichtaristotelischen Dramaturgie kann hier dreifach begründet werden: 1. müssen die Figuren des Stücks sechzehn Stationen durchlaufen, das Stationendrama ist also hier schon im Thema angelegt, 2. ist "Camino Real" als eine Art Traumspektakel entworfen, und 3. erreicht das Stück, als Allegorie, die Ebene, die die "zwischenmenschliche Beziehung" nicht zum Gegenstand des Dramas werden läßt. Ein weiteres Phänomen scheint bemerkenswert: Williams vollzieht mit "Camino Real" eine Wendung zum Schautheater, freilich ohne die Wendung zum zeremoniellen Wort mitzumachen. Aus seinen eigenen Bemerkungen geht jedoch hervor, welch außerordentliches Übergewicht das Bild gegenüber dem Wort gewinnt. Nicht nur, dass er reiche Pantomimen einbaut und Tänzer verwendet - das Gleichnis, das im älteren Drama vom Wort getragen wurde, findet nun seinen Ausdruck im Bild, im mimisch gestischen Verlauf, im Sichtbaren. Bezeichnenderweise diskutiert Williams das Wortsymbol gar nicht mehr. Im Vorwort nennt er die Symbole die natürliche Sprache des Dramas und führt weiter fort: "Wir alle besitzen in der bewußten und unbewußten Sinnenwelt einen großen Schatz von Bildern, und ich glaube, dass jede menschliche Verbindung auf solchen Bildern beruht, wie unsere Träume sind; ein Symbol in einem Stück hat nur eine einzige sinnvolle Rechtfertigung: etwas direkter, einfacher und schöner auszusagen, als alle Worte vermögen."¹⁾

1) New York Times, a.a.O.

Und im Nachwort zu "Camino Real" hebt er den Triumph des Sehens und Fühlens über Wort und Denken mit Nachdruck hervor: "Die Farbe, die Grazie, das Schweben, das intime Zusammenspiel von Menschen - diese Dinge sind das Stück, nicht Worte auf Papier, nicht Gedanken und Ideen eines Autors, diese schäßigen Dinge aus der Schwemme von Konfektionsgeschäften."¹⁾ Obwohl Williams nie ein Autor ohne "Gedanken und Ideen" gewesen ist, vielmehr ein Dichter, der sich mit einiger Brillianz des Dialogs zu bedienen versteht, kündigt sich doch hier ein Weg und eine Möglichkeit des Theaters an, den Williams selbst bisher nicht konsequent beschriftet - nach "Camino Real" wandte er sich in der "Katze auf dem heißen Blechdach" wieder dem Naturalismus zu - der aber heute bereits eine neue Möglichkeit des Theaters ist, die sich innerhalb der epischen Dramaturgie abzeichnet. Wir sprechen von Samuel Beckett, Arthur Adamov und Eugene Jonesco. Bei aller Inkonsequenz seiner dramatischen Gesamtproduktion erweitert also Williams die Anwendbarkeiten der epischen Dramaturgie, die bei Strindberg und den europäischen Naturalisten angelegt waren, in den besprochenen zwei Dramen um ein entscheidendes Stück.

1) Camino Real, a.a.O., S. 113

6. AUSBLICK: DAS ABSURDE THEATER .

In den Jahren nach dem zweiten Weltkrieg wurde, in der Gefolgschaft des nihilistischen Existentialismus, in Frankreich ein Theater erarbeitet, das, ausgehend vom Faktum des Absurden, sich ganz bestimmter Verwendbarkeiten des epischen Theaters bediente und aus der möglichen Handlungsakausalität der epischen Dramaturgie ein Prinzip machte. Vertreter dieses, wir wir es nennen wollen, *a b s u r d e n* Theaters, sind Samuel Beckett, Eugene Ionesco, Arthur Adamov. Da das absurde Theater noch in der Entwicklung ist und über Adamov wie über Ionesco noch nichts Abschließendes gesagt werden kann, mag dieses Kapitel als Ausblick auf eine weitere Anwendbarkeit der epischen Dramaturgie gelten.

Eines der bedeutendsten Beispiele des absurden Theaters ist Becketts "*W a r t e n a u f G o d o t*" (1952/53), ein Stück, das man lange zu "erklären" sich bemüht hat. Es läßt keine wirkliche Handlung und, auf den ersten Blick, keinen eigentlichen Sinn erkennen. Sein großer Erfolg und seine lang nachwirkende Faszination mag man entweder seiner clownesken theatralischen Wirkkraft, den unterschobenen Bedeutungen (die meist nicht zutreffen) oder der Extravaganz seiner sich bekennenden Banalität zuschreiben. "*Warten auf Godot*" ist, in glänzender Formulierung, das absurde Stück par excellence, dessen "Aussage" ganz direkt zu nehmen ist. Wenn also die Handlung des Stückes sinnlos verläuft, so drückt sich darin die Meinung des Autors aus, dass alles Handeln sinnlos ist. Wenn die beiden Vagabunden, die da unter einem einsamen Baum auf Godot warten, sich die Zeit mit Clownerie und Geschwätz vertreiben, so heißt das: wir alle warten auf Godot, und inzwischen ist alles Sagen und Tun Geschwätz und sinnlose Clownerie. Man könnte also "*Warten auf Godot*"

als ein direktes dramatisches Gleichnis bezeichnen, das des Mediums eines "Erzählers" und des "zwischenmenschlichen" Dialogs nicht mehr bedarf. Seine Form erwächst aus seinem Gehalt. Beckett ist, seiner Anschauung nach, ein Vertreter jenes nihilistischen Existentialismus, der, entgegen dem des Albert Camus¹⁾, auch das absurde Handeln, das bei Camus aus dem freien Entschluß geboren wird, verneint. Für Beckett ist Aktion ein Bewegungsvorgang, der, unbekümmert um seinen Sinn oder um seine Sinnlosigkeit, sich mechanisch vollzieht und endlich erstirbt.²⁾ Die Art des Handelns und der Auseinandersetzung zwischen "Wollen" und "Sollen" im aristotelischen Drama steht also garnicht mehr zur Diskussion. Wie im übrigen epischen Theater rückt das, was dargestellt werden soll - man kann es weder als Fabel noch als Handlung im üblichen Sinn bezeichnen - in eine Distanz, die bei Beckett, durch die Bezugslosigkeit zu irgendeinem System, irgendeiner "Weltanschauung" im Sinne einer ideellen oder politischen Weltplanung, zum Ausdruck einer unüberbrückbaren Distanz zwischen Menschen und Dingen wird. In seinem Blickpunkt erscheint die Menschheit in ihrem Tun als ein sinnlos wimmelnder Ameisenhaufen, ihre Äußerungen in Wort und Bewegung werden, in der Beziehungslosigkeit unter sich und in der ungeheuren Distanz des Betrachters, gegenstandslos: das Wort sinkt zu Geräusch und Geschwätz, die Geste zur absurden Clownserie herab. Der Mensch kann weder unter seinesgleichen noch außer sich eine Bindung eingehen, die "zwischen-

-
- 1) Der Mensch in der Revolte, Hamburg 1953; Der Mythos von Sisyphos, Bad Salzbig und Düsseldorf, 1950.-Auch Camus setzte seine Philosophie in episches Theater um und demonstrierte mit Hilfe seines Modelltheaters, das sich, in der Art des brechtschen Lehrstücks, "aller Formen dramatischen Ausdrucks vom lyrischen Monolog über das stumme Spiel, den einfachen Dialog, die Farce und den Chor bis zum Kollektivtheater" bedient (A. Camus, Belagerungszustand, Wien-München-Basel, 1955, S. 97)
- 2) Vergl. Samuel Beckett, Molloy, Berlin 1954; Das Ende, in: Text und Zeichen, 1956, Heft 2; ferner Maurice Nadeau, Samuel Beckett oder das Recht auf Schweigen, ebenda.

menschliche Beziehung" erlischt, die Distanz unter den Menschen wird unüberbrückbar. - Szondi hat in der "Theorie des modernen Dramas" darauf aufmerksam gemacht, dass sich die langsame Aufhebung der Verständigung zwischen den Menschen schon in den Dramen Maeterlincks und Tschechows anbahnt¹⁾; sie wird in den "Drei Schwestern" Tschechows durch die Schwerhörigkeit Feraponts²⁾, in Maeterlincks "Les Aveugles" durch die Blindheit der Figuren³⁾ im Stück motiviert. Das Verlöschen des "Dialogs" - womit sowohl der Dialog der Worte, der Sinne und der Gesten gemeint ist - kündigt sich an, jenes Dialogs, der den Grundstock des aristotelischen Dramas bildete.⁴⁾ Das Beckettsche Drama spielt bereits nach dem Verlöschen des Dialogs, der "zwischenmenschlichen Beziehung"; seine Helden werden, nachdem sie eine Weile ein sinnloses Ritual der Worte und Bewegungen vollzogen haben, taub, stumm, verkrüppelt und blind. Das Absterben der Sinne ist Gleichnis für Beziehungslosigkeit, Ohnmacht und Vereinzelung des Menschen. "Die universelle Verneinung Becketts verneint sich selbst: sie ist nur die Beschreibung eines Zustands, keine positive Behauptung", schreibt Maurice Nadeau⁵⁾. Schon im übrigen epischen Theater näherte sich die Handlung, durch ihre Distanzierung vom Betrachter, dem Zuständlichen; bei Beckett wird sie ganz reiner Zustand. Die kleinen rituellen clownesken Handlungsbewegungen ändern nichts an diesem Zustand, sie gleichen einem "Auf-der-Stelle-Treten". Gestus und Sprache setzten sich bis zu ihrem endgültigen Verstummen

1) Hugo von Hofmannsthal schrieb über die Schwierigkeit der Verständigung sein Lustspiel "Der Schwierige".

2) a.a.O., S. 33

3) ebenda, S. 49

4) Vergl. dazu auch G.W. Hegel, Ästhetik, a.a.O., S. 1049 f.: "Das eigentlich Dramatische endlich ist das Aussprechen der Individuen in dem Kampf ihrer Interessen und den Zwiespalt ihrer Charaktere und Leidenschaften."

5) Samuel Beckett oder das Recht auf Schweigen, a.a.O., S. 169

durch das körperliche und geistige Verlöschen der Figuren noch eine Weile fort auf eine vergebliche Erwartung hin. Die Darstellung eines solchen Stoffes ist in der aristotelischen Dramaturgie garnicht mehr möglich. Beckett findet in "Warten auf Godot" zu folgender Form: Die "Fabel" des Stückes besteht im Zeitvertreib der beiden Vagabunden Estragon und Wladimir, die auf Godot warten und sich langweilen. Um die Sinnlosigkeit ihres Handelns zu zeichnen, läßt Beckett sie die Schuhe an- und ausziehen, den Hut auf- und absetzen, sich beschimpfen und wieder vertragen, oder er erfindet kleine groteske Clownerien, in denen sich Bewegungsvorgänge aufs Virtuoseste in einem dauernden Kreislauf wiederholen, wie z.B. der Hutttausch zwischen Wladimir und Estragon im zweiten Teil¹⁾. Dieses gestische Ritual wird von einem gleich sinnlosen ebenso sich ständig wiederholenden Wortrituell begleitet.²⁾ Dieses Ritual der Worte und der Gesten wird zweimal in jedem Akt durchbrochen, einmal durch die Ankunft Pozzos, der seinen Diener Lucky am Strick führt, das andere Mal durch einen Jungen, der ankündigt, dass Herr Godot nicht kommt, aber morgen kommen wird. Auch Pozzo und Lucky führen Babbeleien und Clownerien aus, im zweiten Teil zeigen sie eine Veränderung ihres Zustandes durch Blindheit, Stummheit und Verlust des Gedächtnisses, dem, wie Pozzo ausführt, die Taubheit noch folgen wird. Das Stück endet wie es begann: die beiden Vagabunden warten weiter vergeblich auf Godot. Der zweite Akt hat dasselbe zum Inhalt wie der erste; er ist die spiegelbildliche Entsprechung, die ganz gleich verlaufende Beschreibung eines Zustandes, der sich in Wort- und

1) Warten auf Godot, Berlin 1953, S. 76 f.

2) Bemerkenswert ist, dass Beckett und Wilder die sehr ähnliche Darstellungsart des Zeremoniells der Alltäglichkeit zur Demonstration gegenteiliger Anschauungen benutzen: bei Wilder manifestiert sich darin der eigentliche Sinn, bei Beckett die Sinnlosigkeit des Daseins. Wie schon im Falle Brecht-Claudel greifen entgegengesetzte Weltansichten zu ähnlichen Mitteln theatralischer Verwirklichung.

Gestikritualen ausdrückt.

Adamov und Jonesco drängen längst nicht zu jener Konsequenz und Qualität der Formulierung vor, die Beckett in "Warten auf Godot" findet. Sie müssen als die viel schwächeren dichterischen Potenzen gelten. Dennoch birgt ihre Variante des absurden Theaters noch weitere Möglichkeiten der epischen Dramaturgie, die bereits bei Brecht, Claudel, Wilder und Williams angelegt sind: wir denken an den jungen Brecht, der im "Dickicht der Städte" anhand einer absurden akau- solen Handlung "den Kampf an sich" schilderte, an das Überhandnehmen der Bildvisionen beim späten Claudel, an seine und Wilders Tendenz zum rituellen Gebrauch des Wortes, an Williams Proklamation eines Theaters zum "Sehen und Fühlen" und schließlich an die Handlung des epischen Theaters überhaupt, die zum Zwistündlichen tendiert. Das absurde Theater ist bisher wenig über Frankreich hinausgedrungen, und seine Verschiedenheit vom üblichen löst beim Publikum derartige Verständnisschwierigkeiten aus, dass Adamov und Jonesco es unter- nommen haben, selbst kleine Interpretationen in die Stücke einzubauen, was natürlich der Stilreinheit und Konsequenz Abbruch tut.

In "Opfer der Pflicht" läßt sich der Dichter Nikolaus folgendermaßen über die neue Art des Theaters aus¹⁾:

"Ich habe viel über die Möglichkeit einer Erneuerung des Theaters nachgedacht... Ich träume von einem ir- rationalen Theater, also einem nichtaristotelischen Theater²⁾. Sehen Sie, lieber Freund, unser Theater

1) Unveröffentlichtes Bühnenmanuskript bei Ahn & Simrock, Wiesbaden o.J., S. 56 ff.

2) Das "Nichtaristotelische" drückt sich in Jonescos Stücken auch im "Anti-Aristotelischen", d.h. in der Parodie der aristotelischen Dramaturgie aus, so z.B. in "La Cantatrice Chauvé". (Théâtre, Paris 1954), wo nacheinander der Dilog (Szene 1), der Schicksalsbe- griff (Szene IV), die "Eigenerkenntnis" (Szene IV Schluß), die Kausalität (Szene V) parodiert werden. Das Stück heißt im Untertitel "Anti-Pièce".

entspricht dem Kulturstil unserer Epoche nicht, es steht in keinem Verhältnis zu den geistigen Kundgebungen unserer Zeit... Es ist notwendig, sich mit einer neuen Logik, mit den Erkenntnissen einer neuen Psychologie zu befassen¹⁾.... Ich lasse mich von einer anderen Psychologie und einer anderen Logik führen und werde den Widerspruch in den Nichtwiderspruch bringen, den Nichtwiderspruch in das, was man allgemein als widersprechend bezeichnet. Wir geben das Prinzip der Identität und der Einheit der Charaktere auf, zugunsten einer Bewegung... Wir sind nicht wir... Die Persönlichkeit existiert nicht. In uns gibt es nur sich widersprechende und sich nicht widersprechende Kräfte... Was Handlung und Kausalität betrifft, so reden wir nicht mehr davon. Wir müssen sie vollkommen beiseite lassen, zumindest in ihrer alten, zu groben Form, die falsch ist wie alles, was klar ist... Keine Dramen, keine Tragödien mehr: das Tragische wird komisch, das Komische tragisch..."²⁾

Was für eine Art Theater resultiert nun aus diesen eben nicht sehr eindeutigen Thesen und Überlegungen?

1. ein akausales, ein nichtaristotelisches Theater, das die Beschränkung äußerer Raum- und Zeitverhältnisse überhaupt nicht diskutiert und sich von vorn herein der "epischen Freiheiten" bedient, 2. ein Theater, das nun ganz "Innenraum" wird, d.h. die Bühne wird als Podium einer inneren Sicht verstanden, 3. ein Theater

-
- 1) Gemeint ist die Psychoanalyse und ihr Verhältnis zum Surrealismus.
- 2) Es fragt sich, ob Benn in seiner Kritik des aristotelischen Theaters im Vorwort zu Audens "Zeitalter der Angst" an ein Theater nach Jonescos Beschreibung gedacht hat. Bei Benn heißt es: "Eine Konstruktion nach psychologischen Gesichtspunkten mit dem Ziel der Charakterumwandlung, Zusammenprall aus familiären oder weltanschaulichen Gründen, kurz, was man Drama nennt, oder nach aristotelischen mit Raum und Zeit - das wäre heute wirklich primitiv."

welches das, was man als "Handlung," bezeichnen könnte - wie wir ausführten, hat das absurde Theater keine Handlung im üblichen Sinn - zu Demonstrationszwecken benutzt, d.h. es wird, mit Hilfe der dramatischen Bewegung, etwas gezeigt - ein Zustand, nämlich, der die Absurdisten mit Claudel, Brecht, Büchner teilen. Da das Moment der Handlung aufgehört hat, tragendes Moment zu sein, zeigen die Stücke einerseits einen Zustand. Alle bisherigen Stücke von Ionesco lassen sich als permanente teilweise rituelle Demonstrationen eines solchen Zustands nachsehen. Ihre theatralische Sinnfälligkeit erreichen sie durch eine Betonung des optischen Verlaufs, der dem dramatischen gleichwertig parallel läuft oder ihn vielleicht überwiegt.¹⁾ Ionescos Berufung auf eine "neue Psychologie", auf Traum und Psychoanalyse bedeutet, dass inneres, also auch unbewusstes Geschehen ins Dramatische Bild gesetzt wird, in das absurde Lebensmilieu traumhafter Vorstellungen²⁾, die wiederum als solche in der Lage einer Situation sein können. Es ist einleuchtend, dass

1) In Théâtre, Bd.II, Paris 1955, S. 1080 erzählt Adamov die Entstehung, die ihn zum absurden Theater anregte: "Un vaudeville de deux filles bousculèrent, se débattaient, se débattaient, le bousculèrent, se débattaient, se débattaient. J'ai fermé les yeux, j'ai fermé les yeux...". Ich me vint alors de montrer, pour la première fois, le plus grossièrement et le plus visiblement, la solitude humaine, l'absence de tout sens. Diese Szene charakterisiert einen Moment in der Entwicklung des adamovschen Theaters: Es ist, in der Tat, ein Moment drastischen dramatischen Bildes etwas gezeigt.

2) Vergl. a. in Théâtre, Bd.II, (Paris 1955, S. 12, 14 f.) die psychoanalytischen Interpretationen Adamovs zu "Le Sens de la marche" und "Les Retrouvailles", ferner seine Bemerkungen zu "Professeur Tarame" (S. 12), einem Stück, das, nach Adamovs Aussage, die reine Übertragung eines Traums darstellt; außerdem seine Berufung auf Strindbergs "Traumspiel" (S. 8).

Tanz, Pantomime, Choreographie und optische Regie, die im älteren Theater mehr dienende Elemente waren, im absurden Theater gegenüber dem meist parodierenden Wort den entscheidenden Platz einnehmen¹⁾. Das Wort im absurden Theater negiert sich selbst, die Sprache ist, wie Bernard Dort²⁾ es ausgedrückt hat, "Ent-hüllung der Unmöglichkeit einer Verbindung zwischen den Menschen, Beweis ihres gegenseitigen Nichtverstehens." "Die Rede überbrückt nicht mehr den Raum zwischen den Figuren"³⁾. Adamov selbst hat auf Tschechow als das Vorbild solcher Dialoge hingewiesen, der ganze Szenen auf einem Aneinander-Vorbeireden der Personen aufbaut.⁴⁾

Die optische Demonstration im absurden Theater führt zu eigenartigen choreographischen Raumbildungen. Die Szene zeigt bedrohliche Verstopfung oder Leere, sie erweitert sich und verengt sich,⁵⁾ leblose Gegenstände überwuchern den Raum⁶⁾. In "Amédée"⁷⁾ von Jonesco z.B.

1) Die Betonung des optischen Verlaufs ist zugleich als Protest gegen das Worttheater Giraudoux und Anouilh's aufzufassen; vergl. Bernard Dort, Adamovs Doppelspiel, in: Texte und Zeichen, 1956, Heft 6, S. 630.

2) ebenda, S. 631

3) Hans Magnus Enzensberger, Dramaturgie der Entfremdung, in: Merkur, 1957, Heft 3, S. 235. - Im gleichen Aufsatz weist Enzensberger auf die Konsequenzen dieser Situation in Becketts "Warten auf Godot" hin: "Einerseits neigt die Rede dazu, zu versickern, in das bloße Schweigen einzumünden. Andererseits kann es zu ununterbrochenen Wortkaskaden kommen, durch die jede Syntax einfach hinweggeschwemmt wird. Ein derartiges Reden nähert sich dem Geräusch an." (s.S. 157 oben)

4) Vergl. a. S. 156 oben. - Arthur Adamov, Théâtre, Bd. II, S. 10. - Es wäre hier auch an Gottfried Benns bekanntes Wort von der "geradezu" ontologischen Leere, die heute über allen Unterhaltungen liegt, zu erinnern.

5) Vergl. A. Adamov, "Rendezvous", unveröffentlichtes Bühnenmanuskript des Kurt-Desch-Verlags, München o.J.

6) Vergl. E. Jonesco, "Die Stühle", unveröffentlichtes Bühnenmanuskript des Desch-Verlags, München o.J.

7) Unveröffentlichtes Bühnenmanuskript des Stauffacher-Verlags, Zürich o.J.

wächst über drei Akte eine Leiche ins Zimmer und Pilze überwuchern den Boden, bis die beiden Hauptpersonen der Handlung, Amédée und Madeline, auf einem winzigen Platz zusammengedrängt, sich kaum noch bewegen können. Das ganze Stück ist Ausdruck einer ungeheuren, ständig wachsenden Bedrohung und Bedrängung, deren Demonstration sich choreographisch vollzieht; die Worte bilden das diesen Vorgang begleitende Zeremoniell.¹⁾

Hans Gottschalk hat Adamovs Stücke als Ausdruck eines radikalen Determinismus interpretiert und als ihren Inhalt die totale Preisgabe des Individuums an die Umwelt nachgewiesen²⁾. Adamov stünde also hier am Ende eines Wegs, der mit Büchner begann und über Hauptmanns passiven Helden in die gänzliche Aktionslosigkeit oder die sinnlose Aktion des Nicht-Helden im absurden Theater führt. Das "Handeln", die "Aufgabe", die im Zentrum der Adamovschen Stücke steht, erweist sich immer als sinn- und zwecklos. Ähnlich wie bei Joseph K. in Kafkas "Prozeß" oder beim Landvermesser im "Schloß" führt das Handeln gerade zum Falschen, ihr Bemühen bringt sie immer weiter vom unbekannten

-
- 1) Enzensberger interpretiert in "Dramaturgie der Entfremdung" Verstopfung und Leere der Szenerie durch das "Zuwenig und Zuviel an Waren" (a.a.O., S. 235)
 - 2) Dazu bringt Friedrich Dürrenmatt in "Theaterprobleme" (a.a.O., S. 44) einen Gedanken, der zugleich die Abhängigkeit von "Gehalt und Gestalt" von der Geschichte beleuchtet: "Das Drama Schillers setzt eine sichtbare Welt voraus....Der heutige Staat ist unüberschaubar, anonym, bürokratisch geworden. Die echten Repräsentanten fehlen und die tragischen Helden sind ohne Namen... Die Kunst dringt bis zu den Opfern vor... die Mächtigen erreicht sie nicht mehr. Kreons Sekretäre erledigen den Fall Antigone." Über die soziologische Bedeutung des Adamovschen Theaters s. B. Dort, Adamovs Doppelspiel, a.a.O.

und ungenannten Ziele ab¹⁾. Wie bei Kafka "stellt" das absurde Nebeneinander der Dinge "fest", es zeigt, es "macht sichtbar" im Kleeschen Sinn. - Die letzte Entwicklung Adamovs allerdings zeigt eine Abkehr vom Determinismus seiner früheren Stücke. Er selbst sieht ihn in "Le Ping-Pong" überwunden²⁾. Adamovs Überlegungen berühren sich hier mit den Theorien Brechts nicht nur in der sozialkritischen Tendenz seiner theatralischen Demonstration, sondern auch in der Absicht, die Zuschauer zu beeinflussen und den Figuren des Stücks die Erkenntnis und Änderung ihrer Situation nun selbst in die Hand zu geben.

Demonstrationsbild, Zustand und Zeremoniell, die im modernen epischen Theater die Dramaturgie größtenteils bestimmen, führen auch im absurden epischen Theater zu gewissen Konsequenzen bei den Figuren und ihrer schauspielerischen Darstellung. Die "Vogelschau"³⁾,

1) Es scheint in diesem Zusammenhang nicht überflüssig, ein Wort über die Dramatisierung dieser beiden Romane durch Gide-Barreault und Max Brod zu sagen (André Gide - Jean Louis Barreault, Der Prozeß, unveröffentlichtes Bühnenmanuskript des Europa-Verlags, Zürich o.J.; Max Brod, Das Schloß, unveröffentlichtes Bühnenmanuskript des S. Fischer-Verlags, Frankfurt a.M., o.J.). Die folgerichtige dramatische Bearbeitung hätte in beiden Fällen absurdes Theater ergeben. Die gewaltsame christliche Deutung, die Gide-Barreault und Brod versuchten, ließ beide Stücke zur christlichen Parabel in epischer Dramaturgie tendieren, die allerdings - ein Widerspruch in sich - durch die absurde kafkaeske Bilderwelt dargestellt wurde. - Die epische Struktur erlaubte das Ineinander von äußerer und innerer Realität, von der Welt der Vorstellung und der Welt der Erscheinung (vergl. Gide-Barreault, Der Prozeß, a.a.O., Bild 2) Bei beiden Stücken ist eine Betonung des optischen Verlaufs zu verzeichnen.

2) Théâtre, Bd.II, a.a.O., S. 16 f.

3) Théâtre, Bd.II, a.a.O., S. 8 f.

die Sicht "von oben", der das Drama unterstellt ist, provoziert die Marionette¹⁾. Die marionettenartige Figur erweist sich als Demonstrationsobjekt besonders gut verwendbar. In Brechts "Mann ist Mann" wird z.B. ein Mann "ummontiert". In der Regieanmerkung heißt es²⁾: "Die Soldaten und der Sergeant erschienen vermittels Stelzen und Drahtbügeln als besonders große und breite Ungeheuer. Sie trugen Teilmasken und Riesenohren. Auch der Packer Galy Gay verwandelte sich ganz zuletzt in ein solches Ungeheuer." Die theatralesche Figur ist also ein puppenartiges Demonstrationsobjekt. In "La Grande et la Petite Manoeuvre" von Adamov wird ein Mann, als Demonstration seines allmählichen Ruins durch den politischen Terror, "demonstriert": Szene um Szene verstümmelt man ihn mehr, er endet als bewegungsunfähiger Krüppel.

Um neben Becketts "Warten auf Godot" ein weiteres Beispiel des absurden Theaters zu geben, möchten wir eine formale und inhaltliche Interpretation von Adamovs "Invasion" versuchen.

In "Invasion" hinterläßt ein Schriftsteller seinem Freund Peter einen Berg verworrener Manuskripte, deren Entzifferung dieser sich zur Aufgabe macht. An diese Aufgabe hängt er sein ganzes Sinnen und Trachten.

1) Hier läßt sich wieder eine Verbindung zur brechtschen Verfremdungstheorie aufstellen, die sich einmal auf das ostasiatische Theater mit seiner puppenhaften Darstellung beruft, deren Beziehung andererseits zu den Theorien des Puppendarstellers Obraszow Käthe Rühlicke behandelt hat. (Brecht und Obraszow, in: Sinn und Form, Potsdam 4/1955)

2) Erste Stücke, Bd.II, S. 316.

Während seiner besessenen Suche nach dem Sinn der Wörter verliert er seine Frau, des Toten Schwester, an den "Erst-Besten". Peter schließt sich ins Hinterzimmer ein, um sich seiner Aufgabe intensiver widmen zu können. Er erkennt, dass er sie nicht bewältigt, dass seine Flucht ins "Hinterzimmer" seinen Kontakt mit dem Leben gelöst hat, und er stirbt in der Erschöpfung, während ein Kind mit den Manuskriptfetzen spielt. - Das Stück ist mit allerhand irrealen, kafkaesken Momenten durchzogen, besonders in den kleinen Gesten und Handlungen, so wenn z.B. Peters Frau bald auf dem Boden, bald an der Wand entlang, bald an der Decke fegt. Ihre Mutter, die in diesem Stück das Gewöhnliche, Gemeine, Alltägliche vertritt, sitzt drei Akte lang auf dem Stuhl, zuerst bedrängt in der Ecke, dann rückt sie, immer kühner, in die Mitte des Zimmers, und als Peter sich in das Hinterzimmer zurückzieht, wird sie Herrscherin im Raum. Das Vordringen der Alltagswelt wird also optisch sinnfällig gemacht. Das innere Geschehen dieses Stücks, das sich in der "Wandlung der Mutter" abzeichnet, findet weiterhin seinen Ausdruck in der Szenerie. Zum ersten Akt heißt es: "Unordnung, nur vereinzelte Möbel, überall Papier, sogar auf dem Fußboden." Das bedeutet, die banale Welt wird aufgestört, sie ist in Unordnung gerätet durch einen fanatischen Entzifferer der Wahrheit. Zum zweiten Akt lautet die Anweisung: "Immer noch Unordnung, eine Menge Möbel, überall Papier, jedoch nicht auf dem Fußboden." Es zeichnet sich das Vordringen der Alltagswelt ab, die jedoch noch von den Papieren in Schach gehalten wird. Dritter Akt: "Immer noch Unordnung, weiterhin viel Möbel, nur sind die Papiere in sehr hohen Stößen geordnet." Peter hat sich ins Hinterzimmer zurückgezogen, die Mutter hat "die Stöße geordnet" - in ihrem Sinn freilich: sie hat sie aufeinandergetürmt. Vierter Akt: "Immer noch so viel Möbel, aber es herrscht Ordnung" (Peter ist tot!).. "Zu Beginn dieses

Aktes keine Papiere, aber gegen Ende überall auf dem Boden Papierfetzen." Peters Werk und das Werk des Schriftstellers ist zerstört; es triumphiert die Mutter. An Bild der Szenerie läßt sich der jeweilige Stand der Dinge ablesen.

Es sind mehrere Themen, die Adamov in diesem Stück behandelt hat. Da ist einmal das Thema der Einsamkeit und der Unmittelbarkeit des Menschen: Peter kann die Schriften nicht entziffern; weiter ist da das der Lebensflucht¹⁾, die Adamov selbst als das zentrale Thema bezeichnet hat: Peters Flucht ins Hinterzimmer, aus dem er, ergraut, wieder zurückkommt und erkennt: "Was ich da (er zeigt auf die Tür zum Hinterzimmer) begriffen habe, ist, dass mir nichts geschenkt wird, bevor ich nicht ein Leben führe wie alle." Als drittes wäre das Thema der Invasion zu erwähnen. Unter "Invasion" versteht Adamov den Überfall der Außenwelt der Mutter und des "Erst-Besten" auf die Innenwelt. Die Szene füllt und leert sich, der Überfall auf Peter wird choreographisch sichtbar gemacht. - Adamov schreibt: "Dieser Überfall ist vor allem eine Unordnung. Um diese Unordnung darzustellen, habe ich nicht versucht, ihre Ursachen aufzuzeigen, sondern ich wollte ihre Ergebnisse schildern, deren merkwürdigstes die Einsamkeit mitten im Lärm der Menge ist. Eine besondere szenische Einrichtung mußte gefunden werden, um diese Einsamkeit konkret darzustellen: der buchstäbliche Überfall auf die Bühne durch scheinbar indifferente Gegenstände und durch Menschen, die zwar durch alle möglichen Interessen miteinander verbunden sind (Familie, Beruf etc. - MWK), die aber keine Möglichkeit zu gegenseitiger Verständigung haben. Daher die

1) Adamov hat "Invasion" auch als ein "bürgerliches Drama" bezeichnet (Théâtre, Bd.II, a.a.O., S.10)

ungewöhnliche Sprache, welche sich mit unseren alltäglichen Redensarten, die durch den Gebrauch ihren Sinn verloren haben, deckt."¹⁾ - Hier sind einige Punkte erläutert, die wir schon zu Anfang dieses Kapitels berührten, z.B. die Darstellung eines Resultats ohne Diskussion der Ursachen, also die Darstellung eines Zustands; die alltäglichen Redensarten, die - hier wiederum entgegen Wilder - ihren Sinn durch den ständigen Gebrauch verloren haben, werden mit Ungewöhnlichem, Unheimlichem, Irrationalem durchsetzt. Unter der Metapher der "Entzifferung" verbirgt sich die Problematik des durch den Gebrauch entleerten Words: "Ich werde so lange keine Ruhe geben", sagt Peter, "bis die Dinge ihr Relief wiedergefunden haben... Es ist noch nicht lange her, da konnte ich nicht einmal einen Satz (der Manuskripte - MW K) zu Ende lesen; ich habe mich stundenlang mit den anfänglichsten Fragen auseinandergesetzt. Warum sagt man: "Es geschieht"? Wer ist dieses "es", was will es von mir?... Ich habe zuviel Zeit mit dem Nachdenken über solche Dinge verloren... Was mir fehlt, ist nicht der Sinn der Worte, es ist vielmehr ihr Volumen, ihr lebendiger Körper."²⁾ Die Stücke Adamovs scheinen, neben der Problematik der modernen Existenz überhaupt, die der künstlerischen Existenz darzustellen.

Ein abschließendes Wort kann über die Art des Theaters, das noch in seiner Entwicklung begriffen ist, nicht gesagt werden; soviel aber scheint festzustehen, dass hier das Theater, entsprechend der ungeheuren Erweiterung aller Wissensgebiete und Möglichkeiten der menschlichen Existenz in unserer Zeit, einen neuen

¹⁾ a.a.O., S. 1 f.

²⁾ Invasion. a.a.O. S. 44

Raum betreten hat. Innerhalb der Struktur der aristotelischen Dramaturgie, deren Schema zu begrenzt ist, als dass es dem Übermaß des Neuen, das unsere Welt bestimmt, einen entsprechenden Rahmen geben könnte, wäre das nicht möglich gewesen.

N a c h w o r t

Die vorliegende Arbeit untersucht die epische Struktur des modernen Dramas und ihre verschiedenen Formmöglichkeiten. Ausgehend von der Heidegger'schen Ästhetik, welche die dialektische Identität von Form und Inhalt in ihrer geschichtlichen Einleitung entdeckt, stellt diese Untersuchung das Problem der Form als ein Problem des Stoffes erscheinen. Der Schiller-goethesche Briefwechsel geht beispielgebend und begriffsklarend, einem kurzen geschichtlichen Abriss der Tradition der epischen Dramenstruktur voran, die bis zur Form-Inhalt-Problematik des Dramas der Jahrhundertwende vordringt und die unmittelbare Überleitung zur Behandlung des modernen epischen Dramas bringt. Das moderne epische Drama wird anhand bestimmter Repräsentanten erläutert, die für seine Möglichkeiten stehen. Auf Autoren, die lediglich Formfunde nachvollziehen, ist in Anmerkungen verwiesen. Von der Thematik her ausgeklammert sind die Versuche einer Weiterführung des aristotelischen Dramas bei Giraudoux und Anouilh, Sartre, sowie die Naturalismuskonsequenzen amerikanischer Autoren. Nicht behandelt wurden auch T.S. Eliot, der, in seinem Versuch einer Verbindung von Mysterienspiel und Konservationsstück, zu keiner echten Formsynthese gelangt, und Christopher Fry, der eine Wiederbelebung des elisabethanischen Dramas unternimmt und nur in einem besonderen Fall, dem "Sleep of Prisoners"¹⁾ zur epischen Dramaturgie findet, indem er Traum- und Mysterienspiel miteinander verschmilzt. Eine grundsätzliche Auseinandersetzung mit dem modernen aristotelischen Drama versuchte Peter Szondi in seiner "Theorie des modernen Dramas", auf die an dieser Stelle noch einmal hingewiesen werden soll.

1) Ein Schlaf Gefangener, Frankfurt a.M., 1952

L I T E R A T U R

- Adamov, Arthur, Ping-Pong, unveröffentl. Bühnen-
manuskript des Desch-Verlags,
München o.J.
Invasion, unveröffentl. Bühnen-
manuskript des Desch-Verlags,
München o.J.
Alle gegen alle, unveröffentl. Bühnen-
manuskript des Desch-Verlags,
München o.J.
Das Rendezvous, unveröffentl. Bühnen-
manuskript des Desch-Verlags,
München o.J.
Appell, unveröffentl. Bühnenmanuskript
des Desch-Verlags, München o.J.
Théâtre, 2 Bde., Paris 1955
- Adorno, Theodor W., Form und Gehalt des zeitgenössischen
Romans, in: Akzente, 5/1954
- Aischylos, Die Tragödien und Fragmente,
Stuttgart 1944
- Anders, Günter Kafka pro et contra, München 1951
- Anouilh, Jean, Pièces noires, Paris 1947
Pièces brillantes, Paris 1951
- Aristoteles, Poetik, Leipzig 1897
- Arnim, Achim von, Sämtliche Werke, Berlin 1840 ff.
- Auden, Wystan Hugh, On the frontier, London 1939
The Dance of Death, London 1945
Das Zeitalter der Angst, Wiesbaden 1947
The Ascent of F 6, London 1949
The Dog beneath the Skin, London 1950
- Bab, Julius, Das Theater der Gegenwart,
Leipzig 1928
- Barjon, Louis, Paul Claudel, Paris 1953
- Barnett, Lincoln, Einstein und das Universum,
Frankfurt a.M., 1952
- Benjamin, Walter, Schriften, 2 Bde., Frankfurt 1955
Was ist das epische Theater, in:
Akzente, 1954, Heft 2
- Benn, Gottfried, Probleme der Lyrik, Wiesbaden 3/1954
- Biddermann, Jacob, Xenodoxus, Berlin 1932

- Bloch, Ernst, Das Prinzip Hoffnung, Bd. I, Berlin 1953
- Borcherdt, Hans
Heinrich, Das europäische Theater im Mittelalter
und in der Renaissance, Leipzig 1935
- Borgese, G.A., Der Mythos einer Weltregierung, in:
Der Monat, Jg.1, Nr. 7
- Brecht, Bertolt, Erste Stücke, 2 Bde., Berlin 1953
Stücke für das Theater am Schiffbauerdamm, 2 Bde., Berlin 1955
Versuche Heft 1 - 15, Berlin 1930 - 1957
Die Gewehre der Frau Carrar, Sonderheft der Versuche, Berlin 1954
Die Geschichte der Simone Machard, in:
Sinn und Form, 1956, Heft 5/6
Antigonemodell 1948, Berlin 1949
Theaterarbeit, Berlin 1954
Schriften zum Theater, Berlin und Frankfurt 1957
Der Dreigroschenroman, Berlin 1952
Hauspostille, Frankfurt a.M., 1927
Gedichte und Lieder, Berlin 1956
- Brod, Max, Das Schloß (nach Kafka), unveröffentl.
Bühnenmanuskript des Europa-Verlags,
Zürich o.J.
- Büchner, Georg, Werke und Briefe, Wiesbaden 1953
- Budde, Josef, Zur romantischen Ironie bei Ludwig
Tieck, Diss. Bonn 1907
- Camus, Albert, Caligula, Paris 1944
Les Justes, Paris 1950
Belagerungszustand, Wien-München-Basel
1955
Der Mythos von Sisyphos, Bad Salz
und Düsseldorf 1950
Der Mensch in der Revolte, Hamburg 1953
- Calderón de la
Barca,
Pedro, Geistliche Festspiele, 18 Bde.,
Regensburg 1882 - 87
- Carrouges, Michel, Eluard et Claudel, Paris 1945
- Claudel, Paul, Théâtre, 4 Bde., Paris 1946-47
Der seidene Schuh, Salzburg 3/1948
Le Livre de Christophe Colomb, Paris 1935
Jeanne d'Arc au bûcher, Paris 1939
La Sagesse ou la Parabole du festin,
Paris 1942

- Claudel, Paul, L'Histoire de Tobie et de Sara,
Paris 1942
Art Poétique, Paris 1946
Positions et Propositions, 2 Bde.,
Paris 1928 - 34
Discours et Remercements, Paris 1947
Die Messe, Paderborn 1949
Le drame et la musique, in: Le Livre
de Christophe Colomb, Paris 1935
Briefwechsel mit André Gide,
Stuttgart 1952
Briefwechsel mit Jaques Rivière,
München o.J.
- Colleye, Hubert, La Poésie catholique de Claudel,
Liège 1945
- Creizenach, Wilhelm, Geschichte des neueren Dramas, 5 Bde.,
Halle 1893
- Croce, Benedetto, Ästhetik als Wissenschaft vom Ausdruck
und Allgemeine Sprachwissenschaft,
Ges. philosophische Schriften, 1. Reihe,
Bd.1, Tübingen 1930
- Curtius, Ernst, Europäische Literatur und lateinisches
Robert, Mittelalter, Bonn 1948
Kritische Essays zur europäischen
Literatur, Bern 1950
Französischer Geist im 20. Jahr-
hundert, Bern 1952
- Czokor, Franz, Die Stimme, Berlin o.J.
- Darmstädter Ge- Theater (herausg. Egon Vietta), Darm-
spräch, stadt 1955
- Diebold, Bernhard, Anarchie im Drama, Frankfurt a.M.
5/1925
- Dieffenbacher, Dramatisierungen epischer Stoffe in
Ruth der deutschen Literatur seit 1890,
Diss. Heidelberg 1935
- Dort, Bernard, Adamovs Doppelspiel, in: Texte und
Zeichen, 1956 Heft 6
- Downer, Alan S., Fifty Years of American Drama,
Chicago 1951

- Gürnyichter, Anton, Jacob Gretser und seine Dramen, in: Erläuterungen und Ergänzungen zu Janssens Geschichte des deutschen Volkes, Bd.9, Heft 1/2, Freiburg 1912
Das Jesuitendrama und die literarhistorische Forschung am Ende des Jahrhunderts, München 1899
- Aliot, Thomas Stearns, Lord im Dom, Berlin 1946
Der Familientag, Berlin 1949
Die Cocktail-Party, Berlin-Frankfurt a.M., 1951
Der Privatsekretär, Berlin-Frankfurt a.M. 1954
Ausgewählte Essays 1917 - 1947, Berlin-Frankfurt a.M. 1950
Der Vers, Wiesbaden 1952
Ausgewählte Gedichte, Frankfurt a.M., 1951
- Enzensberger, Hans Magnus, Dramaturgie der Entfremdung, in: Merkur, 1957, Heft 3
- Ernst, Paul, Der Weg zur Form, München 1928
- Euripides, Tragödien, Wien-Leipzig 1926
- Fechter, Paul, Gerhart Hauptmann, Dresden 1922
- Flemming, Willi, Geschichte des Jesuitentheaters, Berlin 1923
Epik und Dramatik, Berlin 1923
- Freytag, Gustav, Die Technik des Dramas, Ges.Werke, Bd.14, Leipzig 1887
- Friche, Ernest, Etudes Claudeliennes, Porrentruy 1943
- Friedrich, Hugo, Die Struktur der modernen Lyrik, Hamburg 1956
- Fry, Christopher, Die Dame ist nicht fürs Feuer, Frankfurt 1950
Venus im Licht, Frankfurt 1951
Der Erstgeborene, Frankfurt 1952
Ein Schlaf Gefangener, Frankfurt 1952
Ein Phönix zuviel, Frankfurt 1954
Das Dunkel ist licht genug, Frankfurt 1955

- Gagey, Edmond, M., Revolution in American Drama,
New York 1953
- Georgiades,
Thrasybulos, Musik und Sprache, Berlin-Göttingen-
Heidelberg 1954
- Gide-Barreault, Der Prozeß (nach Kafka), unveröffentl.
Bühnenmanuskript des Europa-Verlags,
Zürich o.J.
s.a. Claudel, Briefwechsel mit
André Gide
- Giraudoux, Jean Le Theatre complet, Neuchatel-
Paris 1947
- Goethe, Joh.Wolfg., Werke in 20 Bden., Berlin-Leipzig-
Wien-Stuttgart o.J.
- Gottschalk, Hans Arthur Adamov - episches Theater
ohne Ideologie, in: Texte und
Zeichen, 1956, Heft 2
- Grabbe, Christian Werke, 4 Bde., Berlin 1902
Dietrich,
- Gregor, Joseph, Das russische Theater, 1928
- Grillparzer, Franz, Über den gegenwärtigen Stand der
dramatischen Kunst in Deutschland,
1834
- Grohmann, Will, Paul Klee, Stuttgart 1954
- Gross, Edgar, Die ältere Romantik und das Theater,
Theatergeschichtliche Forschungen
22 (1916)
- Gundolf, Friedrich, Goethe, Berlin 1916
Shakespeare und der deutsche Geist,
Godesberg 1947
- Haak, Erich, Ludwig Achim von Arnims Waldemar-
dramen, Diss. Greifswald 1926
- Haftmann, Werner, Malerei im 20. Jahrhundert,
München 1954
- Hartmann, Max, Ludwig Achim von Arnim als Dramati-
ker, Breslau 1911

- Hasenkamp, Gottfried Von Gerhart Hauptmann zu Paul Claudel,
in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görresgesellschaft, Bd.6, 1931, Freiburg i.Br.
- Hasenclever, Walter, Der Sohn, Leipzig 1917
Die Pest, Berlin 1920
- Hauptmann, Gerhart, Das gesammelte Werk, Berlin 1937, 12 Bde.
- Harring, Willi, Andreas Gryphius und das Drama der Jesuiten, Halle 1907
- Heidegger, Martin, Sein und Zeit, Tübingen 7/1953
Holzwege, Frankfurt a.M., 1950
- Hirt, Ernst, Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung, Diss. Zürich 1922
- Hegel, Georg, Wilhelm, Ästhetik, Berlin 1955
Wissenschaft der Logik, in: Sämtl. Werke, Bd.8, Halle 1907
- Holitscher, Arthur, Das Theater im revolutionären Rußland, Berlin o.J.
- Ihering, Herbert, Die zwanziger Jahre, Berlin 1956
- Ionesco, Eugene, Théâtre, Paris 1954
Die Nachhilfestunde, unveröffentl. Bühnenmanuskript des Verlags Ahn & Simrock, Wiesbaden o.J.
Opfer der Pflicht, unveröffentl. Bühnenmanuskript des Verlags Ahn & Simrock, Wiesbaden o.J.
Amédée, unveröffentl. Bühnenmanuskript des Verlags Hans Rudolf Stauffacher, Zürich o.J.
Die Stühle, unveröffentl. Bühnenmanuskript des Desch-Verlags München o.J.
- Jean, Paul, Vorschule der Ästhetik, Sämtl. Werke, Berlin 1840 - 42
- Jelagin, Juri, Die Zähmung der Künste, Stuttgart 1951
Johst, Hanns, Der junge Mensch, München 1924
- Kafka, Franz, Der Prozeß, Frankfurt a.M. 1950
Das Schloß, Frankfurt a.M. 1951
Tagebücher. 1910 - 23, Frankfurt a.M. 1951

- Kayser, Rudolf, Arnims und Brentanos Stellung zur Bühne, Diss. Berlin 1914
- Keckkeis, Gustav, Dramaturgische Probleme im Sturm und Drang, Bern 1907
- Kerr, Alfred Die Welt im Drama, Berlin 1917
- Kerschenezew, P.M., Das schöpferische Theater, Hamburg 1922
- Kommerell, Max, Lessing und Aristoteles, Frankfurt a.M., 1940
- Königshof, Kaspar, Über den Einfluß des Epischen in der Dramatik, in: Sinn und Form 1955, Heft 1
- Kutscher, Arthur, Frank Wedekind, 2 Bde., München 1922-31
Stilkunde der deutschen Dichtung, 2 Bde., Bremen 1951
- Lenz, Jakob Michel
Reinhard, Gesammelte Schriften, München und Leipzig 1909, 5 Bde.
- Lessing, G.E., Werke in 6 Bänden, Lpz. 1856
- Lindemann, Reinhold Kreuz und Eros, Paul Claudels Weltbild im Seidenen Schuh, Frankfurt a.M., 1955
- Lucas, F.L., Tragedy in Relation to Aristotle's Poetics, London 1927
- Ludwig, Otto, Shakespeare-Studien, Leipzig 1872
- Lukács, Georg, Metaphysik der Tragödie, in: Logos, II, 1911/12
Zur Soziologie des modernen Dramas, in: Archiv für Sozialwissenschaft, Bd. 33, 1914
Deutsche Literatur im Zeitalter des Imperialismus, Berlin 1946
Fortschritt und Reaktion in der deutschen Literatur, Berlin 1947
Goethe und seine Zeit, Berlin 1948
Essays über Realismus, Berlin 1948
Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts, Berlin 1949
- MacClintock, Lander The Age of Pirandello, Bloomington Indiana 1951

- Madaule, Jaques, Le Drame de Paul Claudel, Paris 1936
Einführung in die Dramen Claudels,
in: Paul Claudel, Oeuvres completes,
Bd.7, Paris 1950-54
- Malraux, Andre, Das imaginäre Museum, Genf 1947
- Mann, Thomas, Doktor Faustus, Berlin 1954
Leiden und Größe der Meister,
Berlin 1935
- Mauriac, Francois, Réponse à Paul Claudel, Paris 1947
- Marx, Karl, Die Frühschriften, Stuttgart 1953
- Miller, Arthur, Death of a Salesman, New York, 1949
Hexenjagd, Berlin-Frankfurt a.M. 1954
- Mone, Franz Joseph, Schauspiele des Mittelalters, 2 Bde.,
Karlsruhe 1846
- Müller, Günter, Deutsche Dichtung von der Renaissance
bis zum Ausgang des Barock, in:
Handbuch der Literaturwissenschaft,
Wildpark-Potsdam 1927
- Müller, Johannes, Das Jesuitendrama, 1930
- Nadeau, Maurice, Samuel Beckett oder Das Recht auf
Schweigen, in: Texte und Zeichen,
1956, Heft 2, S. 163
- Nietzsche, Friedrich, Die Geburt der Tragödie aus dem
Geiste der Musik, in: Die Hauptwerke,
Bd.4, Kröner-Verlag, Leipzig o.J.
- O'Neill, Eugene, Nine Plays, New York 1932
Jenseits vom Horizont, unveröffent-
lichtes Bühnenmanuskript der Ameri-
kanischen Hohen Commission für Deutsch-
land
Kaiser Jones, unveröffentl. Bühnen-
manuskript der Amerikanischen Hohen
Commission für Deutschland
Der Eismann kommt, unveröffentl.
Bühnenmanuskript der Amerik. Hohen
Commission für Deutschland
Seltsames Zwischenspiel, unveröffentl.
Bühnenmanuskript der Amerikanischen
Hohen Commission für Deutschland
Ein Mond für die Beladenen, unveröffentl.
Bühnenmanuskript des S.Fischer-Verlags,
Frankfurt a.M. o.J.
Trauer muß Elektra tragen, unveröffentl.
Bühnenmanuskript des S.Fischer-Verlags,
Frankfurt a.M. o.J.

- Oppenheimer, J.Robert, Die Aussichten auf Kunst und
Wissenschaften in der Welt, in:
Frankfurter Allgemeine v.30.4.55
- Otto, Walter F., Die antiken Grundlagen des abend-
ländischen Theaters, in: Darn-
städter Gespräch 1955, Darnstadt
1955
- Perche, Louis, Paul Claudel, Paris o.J.
- Petersen, Julius, Zur Lehre von den Dichtungsgattun-
gen, in: Festschrift für A.Sauer,
Stuttgart 1925
- Petsch, Robert, Deutsche Dramaturgie von Lessing
bis Hebbel, München 1912
Gehalt und Form, Dortmund 1925
Wesen und Formen des Dramas,
Halle (Saale) 1945
Gedanken über den Aufbau des Dramas,
in: Zwischen Philosophie und Kunst,
Leipzig 1926
- Pfeiffer, Arthur, Ursprung und Gestalt des Dramas,
Berlin 1943
- Pfeiffer, Emilie, Shakespeares und Tiecks Märchen-
dramen, Bonn 1933
- Pirandello, Luigi, Sechs Personen suchen einen Autor,
Berlin 1924
Jeder nach seiner Art, Berlin 1925
So ist es- wie sie meinen, Berlin
1925
Das Leben, das ich dir gab,
Berlin 1925
Die Wollust der Anständigkeit,
Berlin 1925
Heinrich IV., Berlin 1925
Heute Abend wird aus dem Stegreif
gespielt, Berlin 1931
Die Riesen vom Berge, unveröffentl.
Bühnenmanuskript
- Piscator, Erwin, Das politische Theater, Berlin 1929
Krieg und Frieden, Hamburg 1955
- Rimbaud, Arthur, Sämtliche Dichtungen, Heidelberg
1955
- Ritter, Carl, Amerikanisches Theater, Zürich 1949

- Rühle, Jürgen, Das gefesselte Theater, Köln-Berlin 1957
- Rühlitz, Ingeborg, Trecht und Obraszow, in: Sinn und Form, Potsdam 4/1955
- Saler McGarry, John, The Allegorical and Metaphorical Language in the auto sacramentales of Calderon, Diss. Washington 1957
- Sartre, Jean Paul, Dramen, Hamburg 1954
Baudelaire, Hamburg 1953
Was ist Literatur, Hamburg o.J.
Das Sein und das Nichts, Hamburg 1953
- Schäfer, Horst, Das Raumproblem im Drama des Sturm und Drang, Bismarcken (Westf.) 1938
- Schering, Arnold, Geschichte des Oratoriums, Leipzig 1911
- Scheuer, Erwin, Akt und Szene in der offenen Form des Dramas, dargestellt an den Dramen Georg Büchners, in: Germanische Studien, Berlin 1929
- Schiller, Friedrich, Gesammelte Werke, 8 Bde., Berlin 1955
- Schiller-Goethe, Briefwechsel, Leipzig o.J.
- Schlegel, A.W., Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur, in: Sämtliche Werke, Bd.5, Leipzig 1846-47
- Schlegel, Friedrich, Über das Studium der griechischen Poesie, 1797, Minor, Bl. 1
- Schlenther, Paul, Gerhart Hauptmann, Leben und Werke, Berlin 1922
- Schmitt, Carl, Politische Romantik, München und Leipzig 1925
Die Einheit der Welt, in: Merkur, Jan. 1952
Vorwort zu: Lilian Winstanley, Hamlet, Sohn der Maria Stuart, Pfullingen 1952
Hamlet oder Hebung, Köln-Düsseldorf 1956
- Scholz, Wilhelm von, Das Drama, Tübingen 1956

- Schumacher, Ernst, Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts 1918-1933, Berlin 1955
- Schürr, Friedrich, Die italienische Literatur von 1876 bis zur Gegenwart, in: Handb. der Literaturwissenschaft, Wildpark-Potsdam 1927
- Shakespeare, William, Dramatische Werke, 9 Bde., Berlin 1853
- Soergel, Alfred, Dichtung und Dichter der Zeit, 2 Bde., Leipzig 1911, 1925
- Sophokles Tragödien, Leipzig o.J. (Viehoff)
- Sorge, Reinhard, Der Bettler, Berlin 1928
- Steiger, Emil, Grundbegriffe der Poetik, Zürich 1946
- Strindberg, August, Gesamtausgabe, München 1912 - 1930, Abt. 1,5
- Szondi, Peter, Theorie des modernen Dramas, Frankfurt a.M., 1956
- Tairoff, Alexander, Das entfesselte Theater, Potsdam 2/1927
- Thiem, Willy H., Tennessee Williams, Düsseldorf 1956
- Tieck, Ludwig, Werke, 6 Bde., Berlin-Wien-Leipzig-Stuttgart 1917
Schriften, Berlin 1920, Bd. X
- Trewin, J.C., Dramatists of Today, New York 1953
- Tschechow, Anton Dramen, Berlin 1955
- Valéry, Paul, Pièces sur l'Art, Paris 1934
- Volkelt, Johannes, Ästhetik des Tragischen, München 3/1917
- Vossler, Karl, Aus der romanischen Welt, 4 Bde., Leipzig 1940-42
Südliche Romania, Leipzig 1950
- Walther, Emil, Der Einfluß Shakespeares auf die Sturm und Drangperiode unserer Literatur im 18. Jahrhundert, Chemnitz 1890

- Walzel, Oskar, Gehalt und Gestalt, in: Handb. der Literaturwissenschaft, Berlin-Neuabelsberg 1923
Deutsche Literatur von Gottsched bis zur Gegenwart, in: Handbuch der Literaturwissenschaft, Wildpark-Potsdam 1927/30
- Wedekind, Frank, Gesammelte Werke, 9 Bde., Verlag Georg Müller, München o.J.
- Weißer, Hermann, Calderon und das Wesen des katholischen Dramas, Freiburg i.Br. 1926
- Wiegler, Paul Geschichte der deutschen Literatur, Berlin 1930
- Wiese, Benno von Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel, Hamburg 3/1955
Geschichte und Drama, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literatur und Geistesgeschichte, Jg.20, Nr. 4, 1942
- Wilder, Thornton, Einakter und Dreiminutenspiele, Frankfurt a.M. 1954
Theater, Frankfurt a.M., 1955
Some Thoughts on Playwrighting, in: The intent of the Artist (A.Centeno), Princeton 1941
An die Jugend, Zürich o.J.
The Planetary Mind, in: Harper's Magazine, vol. 1.9.1950
The Silent Generation, in: Harper's Magazine, April 1953
- Williams, Tennessee, Die Cosmenagerie, Frankfurt a.M. 1954
Endstation Sehnsucht, Frankfurt a.M. 1954
Der steinerne Engel, unveröffentl. Bühnenmanuskript des B. Fischer-Verlags, Frankfurt o.J.
Die tätowierte Rose, Frankfurt 1956
Camino Real, Frankfurt 1954
Die Katze auf dem heißen Blechdach, Frankfurt 1956

- Williams, Tennessee, Der abgebrochene Aufenthalt,
in: Perspektiven, Nr. 8
Vorwort zu Camino Real, in:
New York Times, vom 15.3.53
The timeless World of a Play,
in: Theatre Arts, Mai 1955
- Winds, Adolf, Geschichte der Regie,
Stuttgart-Berlin-Leipzig 1925.
-

- Williams, Tennessee, Der abgebrochene Aufenthalt,
in: Perspektiven, Nr. 8
Vorwort zu Camino Real, in:
New York Times, vom 15.3.53
The timeless World of a Play,
in: Theatre Arts, Mai 1955
- Winds, Adolf, Geschichte der Regie,
Stuttgart-Berlin-Leipzig 1925.
-

L e b e n s l a u f

Am 16. März 1930 wurde ich als Tochter des Kaufmanns Albert Kesting in Bochum geboren, besuchte die Volksschule, danach die später zum Mathematisch-Naturwissenschaftlichen Gymnasium erweiterte Städtische Oberschule für Jungen und bestand dort am 31. März 1950 die Reifeprüfung.

Zum Wintersemester 1950/51 immatrikulierte ich mich an der Staatlichen Hochschule für Musik in Freiburg i.Br., absolvierte ein Musikstudium von sechs Semestern und wechselte zum Wintersemester 1953/54 in das theaterwissenschaftliche Fach an der Universität München über. Ich belegte hauptsächlich Vorlesungen und Seminare der Herren Professoren Braun, Hederer, Kutscher, Borchardt, Kunisch, von Ficker, Riezler, Reicherdt, Georgiades und D'Ester.

Im März 1957 ging ich mit Herrn cand. rer.nat. Ulrich Wolf die Ehe ein.

